

O TEATRO NO SÉCULO XX

César Oliva*
Universidade de Murcia

1. DIVERSIDADE ESTÉTICA NA ESCENA DE ENTRE SÉCULOS

Para o teatro occidental, o principal fenómeno que presenta o século XX é a paulatina delimitación de públicos. A causa está na espléndida saúde que gozaba a escena, é dicir, na abundancia de espectadores que acudían a todo tipo de locais da época. Neles prodúcese unha pluralidade de formas escénicas definidas por dous conflitos, un social, outro literario. Comezaremos polo primeiro, pois explica de forma adecuada o segundo.

Nos últimos anos do século XIX, a burguesía, como clase próspera e vigorosa, ocupaba os principais postos da sociedade. Á súa sombra, e cada vez con maiores diferencias culturais, a obreira crecía apartada de calquera sistema educativo. Tal foi así que a burguesía, polo seu poder económico, adecuaba os seus gustos e esixencias a todo canto a rodeaba, incluída a arte

escénica. Posuidora do capital, construíu teatros da mesma maneira que moldeou a súa preferencia por comedias novas. Nelas preferiu ve-la realidade tal e como a daban os artistas de sempre, malia a ter que aturar algunhas das súas queixas. O exercicio da crítica serviulles de vacina para décadas sucesivas. Ó tempo, a clase obreira seguía atopando nas formas populares da escena o mellor xeito de ocupa-lo seu ocio. Coma en séculos anteriores, non facía falta ler nin escribir para ir ó teatro. No XIX, superada a borracheira romántica que dicía Zola¹, os escenarios brindaban unha enorme variedade de xéneros, cada un deles en locais específicos, suficientes para abastece-lo mercado.

A segunda circunstancia antes mencionada procede da adscripción da burguesía á fórmula do *realismo*², nas súas moi diversas variantes, fronte á contestación que encabezou o simbolismo decimonónico. Aínda que todos e cada un dos que se opuxeron a

* Catedrático de Teoría e Práctica do Teatro.

1 Zola [1973] di textualmente que os románticos se "embriagaron con sus propios gritos" (páx. 105).

2 Para máis precisións sobre o termo *realismo* ver Lukacs e outros [1982].

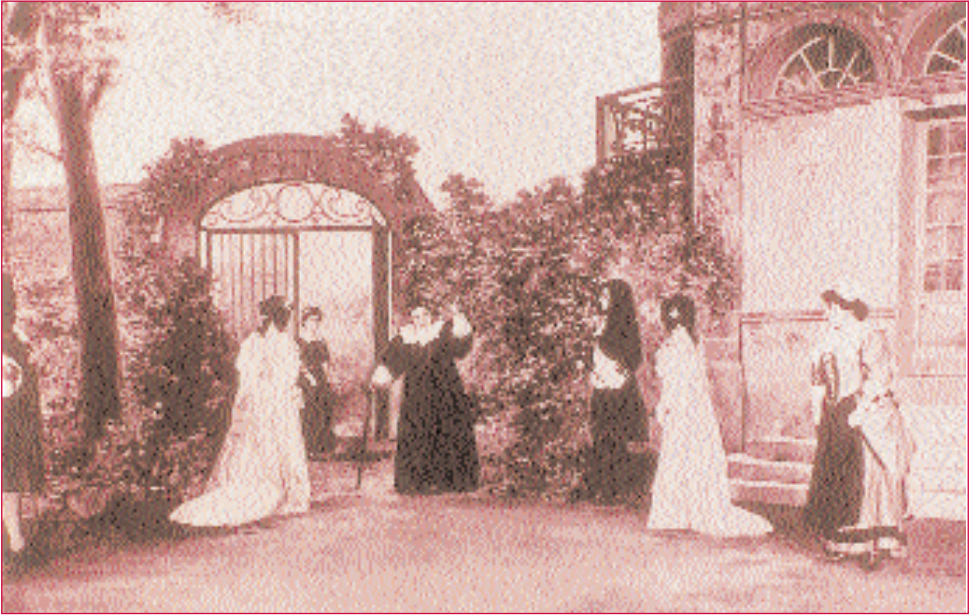
fórmulas relacionadas coa tradición (Paul Fort, Lugné-Poe, Alfred Jarry...) procedían desa mesma burguesía, principiaron liñas alternativas na consideración artística do teatro. Esa contestación alcanzou tódalas artes, de aí que os primeiros pasos ofertados tiveran sempre difíciles recepcións: estrea de *Ubu Roi*, de Jarry, en 1896, no Théâtre de l'Oeuvre, con dirección de Lugné-Poe, e escándalo incluído; primeiras reaccións ante *Plato con fruta y copa*, de Braque, con orixinal técnica de colaxe con papel, en 1912; fracaso en París de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, en 1913; entre outras efemérides significativas³. Así pois, as fórmulas máis habituais hainas que considerar próximas tanto ó inmovilismo burgués coma á ignorancia das clases inferiores. Non obstante, algúns dos modelos populares orixinaron brillantes innovacións, como foi o exemplo de Wedeking, que se valeu do teatro-cabaré para as súas Lulú, en *Gnomo* (1895) ou *La caja de Pandora* (1902); ou o teatro de monicreques, que celebrou o seu primeiro congreso na Praga de 1904; como a mesma zarzuela española, procedente do sainete costumista desprezado pola intelectualidade do 98.

A situación social da Europa de entre séculos viña marcada pola actividade dos movementos obreiros, coa correspondente influencia en tódalas ordes da vida pública. Bresci asasinou a Humberto I, rei de Italia, en 1900. As

revoltas sociais cubrirían Europa ata chegar ó emblemático outubro de 1917. Ese alegre París de principios de século, capital cultural do mundo, sede da Exposición Universal e dos II Xogos Olímpicos, celebrou a V Internacional Socialista. Daquela oíase nun disco de cera a voz de Sarah Bernhart declamar "Ser ou non ser...". Nun dos hoteis do Barrio Latino morría un tal Halmont, que non era outro có escritor Oscar Wilde. Nese París de 1900, o valenciano Sorolla obtiña a medalla de honra de Belas Artes, mentres que outra española, a Bella Otero, triunfaba nun escenario tan popular como o do Folies Bergère, que era así descrito por un cronista da época: "Un teatro que non é teatro, un corredor onde quedas sentado, un espectáculo que non estás obrigado a ver, todo con dous mil homes fumando, bebendo e chanceando, e setecentas e oitocentas mulleres rindo, bebendo e ofrecéndose a si mesmas tan felizmente como poderías desexar".

O teatro realista elaborara un discurso que partía da proposta dunhas regras do xogo, dadas polo espectador, que debían quedar dentro da orde social na que se desenvolvían. Este teatro consistía, a grandes trazos, nunha estrutura en tres actos, na que o conflito estivera presente desde o comezo, fora completándose a través de distintas peripecias e se desencadeara de xeito parcial en cada final de acto, e de maneira total, coa última caída do pano. Ás veces, eses actos chegaban a

3 Para máis datos sobre este momento, ver capítulo XII, II. "Simbolismo y teatro total", en Oliva/Torres Montreal [1990].



Tartuffe, de Molière. Dirección: Antoine. Théâtre de L'Odéon, 1907.

catro, ou partíanse en cadros, circunstancia que proporcionaba intermedios suficientes para, por un lado, alternar nos amplos vestíbulos concibidos ó respecto; e, por outro, dar lugar a que a maquinaria substituía os pesados e detallados decorados. Entre estes, o fundamental era a sala de estar da casa, centro e eixe da vida burguesa, ademais de lóxico paso de tódolos caracteres, movidos por hábiles carpinterías teatrais. O xogo de entradas e saídas, as distintas combinacións de dialogar entre personaxes, eran a base da escritura escénica do novo modelo de comedia burguesa. Esquema que non se diferencia demasiado do establecido polo Neoclasicismo e as súas variantes

(a *pièce bien faite*), boa parte da produción de Ibsen —desde a realista á máis simbolista—, Chejov, Bernard Shaw, O'Neill e, por suposto, os españois: Galdós, Benavente e ata o propio García Lorca. En certas dramaturxias, o teatro serve tamén como acicate a un sentido nacionalista, e o realismo tín-guese de aberto compromiso social. O Abbey Theatre irlandés fundouse en 1904, e tódolos dramaturgos que por el pasaron (*Lady Gregory*, Synge, Yeats) estaban relacionados co conflito político xurdido da independencia do seu país. Irlanda abríase a unha poesía dramática baseada nas súas virtudes orixinais e o seu pertinaz sentido idealista. Pola súa parte, os irmáns Capek

satirizaron o talante burgués da comedia con *El juego de los insectos* (1920) e *R.U.R. (Fábrica Universal de Robots)* (1921). Era unha Checoslovaquia independente en 1918. De xeito similar, para os polacos o teatro era o gran signo de liberdade. O día despois da súa independencia, León Schiller fundaba o *teatro monumental*: unha arte dramática política, no seu contido, e popular en canto a público. Sen embargo, as súas formas escénicas estarán máis preto de Gordon Craig, do que foi discípulo, que do naturalismo imperante.



El jardín de los cerezos, de Chejov. Teatro de Arte de Moscova. Dirección: Stanislavski, 1904.

A configuración do personaxe realista antóllase imprescindible. Para o naturalismo, o personaxe era o centro e o eixe da comedia. Os autores coidaban con esmero tódolos detalles (o físico, o psíquico e ata o moral), que se describían de maneira minuciosa nas acoutacións. Stanislavski deu claves técnicas para a súa interpretación ó

falar de “la biografía del personaje establecido en los ensayos”⁴, ó longo dos cales o actor préstalle os seus brazos, pernas, o seu corpo e inspiración. Desa maneira o intérprete déixase levar polo personaxe, para non o contaminar coa súa propia realidade. A crítica da época ía advertir maiores virtudes na actuación conforme máis ‘vida propia’ encontrara en cada un dos personaxes.

Sen embargo, o realismo non contara cunha poética escénica específica, máis alá das imposibles teorías de Zola, que nunca souberon, ou puideron, poñerse en práctica. Os sistemas de interpretación e posta en escena quedaban ben lonxe da verdade perseguida. Tiveron que chegar os pedagogos rusos para empezar a solucionar-lo problema. O caso da estrea de *La gaviota*, de Chejov, é sumamente representativo. En 1896, cando a montaron no Teatro Alexandrine de San Petersburgo, constituíu un rotundo fracaso. Ó parecer, aqueles actores non estaban preparados para interpretar unha obra como esa. Stanislavski pediulle a Chejov que permitira a súa revisión cun elenco adestrado para esa ocasión e conseguiu que o corazón falara, que o silencio fora elocuente, que ós espectadores lles chegara unha suave melancolía, aquela resignación tan rusa dos personaxes, en opinión glosada do director. O teatro entrara nun proceso de renovación interpretativa, aínda que había tardar en chegar a outros países europeos.

⁴ Ver *La construcción del personaje*, Stanislavski [1975]. As obras completas están editadas en castelán, por Quetzal, Arxentina, en cinco tomos; o último deles é *Correspondencias*, de 1986.

O actor seguía vivindo o ton declamatorio herdado de séculos atrás, sen que os grandes intérpretes do XIX se desprenderan de tan arraigados hábitos.

Unha nova arte, o cinematógrafo, entón ignorado como tal, había ser determinante para a modificación das estruturas interpretativas. Malia a nacer en 1895, non deu cunha linguaxe propia, máis alá da escena fotografada, ata que Griffith fixo *El nacimiento de una nación* (1915). Se ben as primeiras películas se inclinaron cara a conceptos antinaturalistas (ausencia de voz, mímica como linguaxe esencial, caracterización de arquetipos como Charlot ou Pamplinas) axiña advertiu que ía necesitar unhas formas de interpretación que deixaran anticuados os vellos excesos expresionistas. Os actores chegaban ó cine a través da naturalidade do oficio (Gary Cooper era un debutante metido a extra de cine, Cary Grant empezara no teatro como luminotécnico, Audrey Hepburn procedía da escuridade do coro de modestos musicais, Greta Garbo era empregada nunha sombreirería de Estocolmo...) aínda que, para daquela, empezábase a acepta-la doutrina stanislavskiana; esa que se resumía na diáfana sentencia "Ama a arte en ti mesmo, máis que a ti mesmo na arte".

Non se trataba tanto de renovar-la construción da comedia como de incorporar ós seus temas un novo enfoque e ata determinadas licencias de expresión. Os autores de principios de século partían dunha especial consideración social do teatro. Non é necesario

repeti-la influencia que en todos exerceu *Casa de muñecas*, pero si algúns dos efectos externos máis notables. Shaw escribiu para o teatro comedias realistas, de grande axilidade de diálogo e notable carga crítica contra as inxustizas, a hipocrisía e outras tachas da burguesía inglesa. *Hombre y superhombre* (1903) parte de formulacións evolucionistas, e *Pigmalión* (1914), aínda que elabora o mito do creador que quere dar vida á súa criatura, explica a forza que pode exercer a educación para as clases humildes. Outro irlandés, o citado Wilde, poeta que resultou maldito para o puritanismo británico, trazara o maior ataque contra a burguesía con *La importancia de llamarse Ernesto* (1895), comedia na que desenvolve tódalas convencións posibles do xénero. Perfecta adecuación das modernas teorías relativistas á comedia moderna supuxo J. B. Priestley que, con *El tiempo y los Conway* (1937) principalmente, revelou as posibilidades que desempeña o tempo dramático en relación co espacio (o público, no terceiro acto, coñece dos personaxes máis do que eles mesmos saben). Einstein conseguira o premio Nobel en 1922 polos seus estudos publicados en 1915 co nome de *Teoría de la relatividad generalizada*.

Por conseguinte, o século XX presenta a elección entre a comedia realista, renovada nos seus contidos e non nas súas formas, e unha alternativa que se chamará vangarda, en sucesivas e moi diversas caras. A pintura e a música quizais foran os marcos nos que se desenvolveu de maneira máis decisiva



Prometeo. Dirección: Jacques-Dalcrose. Decorado: Appia, 1910.

esta renovación, aínda que a súa recepción tardara en ser aceptada. *Las señoritas de Avignon* (1906), de Picasso, xurdía do Art Nouveau, movemento que se identifica en moitas das súas bases co Modernismo. En 1909 apareceu o movemento futurista de Marinetti, ó tempo que Francia asistía á primeira manifestación colectiva cubista. *Madame Butterfly* (1904), de Puccini, fracasaba en Milán, mentres que *La viuda alegre* (1905), de Lehar, triunfaba en Viena. O teatro non desaproveitaba a oportunidade de mostra-la súa cara alternativa. Jarry dera o seu grito contra o naturalismo zolesco, en 1896, xunto a Lugné-Poe e Paul Fort, enfrontándose abertamente a Antoine, a pesar da súa achega fundamental do concepto de cuarta parede. Gordon Craig lanzaba as súas ideas en *The art of theatre* (1905), mentres que Alemaña prohibíalle actuar á súa amante, Isadora Duncan. Adolphe Appia insistiu no concepto de facer un teatro teatral, que tivese

como punto de partida a convención que Zola desdenara. *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895) deu paso á idea de espacio rítmico, matizada polo autor en *La reforma de la puesta en escena* (1904). A luz colaboraba a un moderno concepto de posta en escena, como algo vivo e cambiante, apartado das vellas e inmovilistas solucións⁵.

La interpretación de los sueños (1899), de Freud, e as secuelas subsecuentes, abría vías para a imaxinación das distintas formulacións estéticas deses anos. A teoría do coñecemento da natureza humana a través do subconsciente latente nos soños foi ben coñecida por Nietzsche e Rainer Maria Rilke. Tamén afectou a Strindberg, que se iniciou no expresionismo con *El camino de Damasco* (1898), configurando un modelo de heroe que carece de anécdotas. O seu itinerario iníciase nos soños. A escena échese de berros, de violencia, de accións físicas. É a apertura ó futurismo e da reacción de Meyerhold fronte ó realismo de Stanislavski. As obras tenden á esquematización: chegará a máquina como símbolo máximo dunha nova concepción do mundo. Meyerhold⁶ tentaba romper de vez co convencionalismo do teatro burgués. Para el, a escenografía non podía enganar na súa imitación da realidade. A súa idea de *convención consciente* aclara definitivamente os seus principios anti-naturalistas. Propuxo o “punto de ironía dunha situación” que desemboca

⁵ Estes e outros creadores da época están amplamente estudiados por Bentley [1976].

⁶ En España ofrecéronse os seus textos máis significativos en dous volumes, Meyerhold [s/d] e Meyerhold [1972].



El inspector, de Gogol. Dirección: Meyerhold. Teatro Meyerhold, 1926.

no constructivismo. O seu problema foi, unha vez máis, poder contar con actores preparados para o efecto. De novo a teoría ía demasiado por diante da práctica, ó contrario do que sucedeu no clasicismo.

Se a liña imaxinativa na plástica —lonxe do modelo figurativo que romperan os pintores parisienses de entre séculos, e que Picasso ratificaría unha vez si e outra tamén— se multiplicaba en innumerables *ismos*, a música non había ficar atrás nesa carreira en dereitura ó imaxinativo. Debussy estreaba *El martirio de San Sebastián* (1911) ó tempo que Richard Strauss facía o propio con *El caballero de la rosa* (1911), en Dresde. Niyinsky presentaba en Francia o *Preludio a la siesta de un fauno* (1912), de Debussy, mentres que Stravinsky fracasaba no seu primeiro intento parisiense de dar a coñecer *La consagración de la primavera* (1913). Por aquel entón, o teatro musical consolidárase como primeira forza teatral nun incipiente Broadway neiorquino. *Peter Pan* (1905), de James M. Barrie, foi un

dos seus éxitos pioneiros (con 263 representacións) e Zeigfeld Folies encontraba unha atractiva combinación de música e baile. Entrementes España daba dous compositores de categoría internacional, Falla e Granados. O primeiro, co seu sorprendente *El amor brujo* (1915), mentres que o segundo estreaba *Goyescas* (1916) en Nova York.

Nesta liña de busca de novas formas, Maeterlink presentaba en Bruxelas *El pájaro azul* (1908), Lugné-Poe estreaba *La anunciación de María* (1912), de Claudel, e Copeau inauguraba o Vieux-Colombier (1913), respectuoso pero firme grito contra o naturalismo de moda. Isadora Duncan seguía actuando polos escenarios europeos unha sorte de danza rítmica non culminada por poses estáticas codificadas. As vangardas principiaron o seu baile particular con supostos estéticos non recoñecibles máis que por uns poucos iniciados. Entre aquelas cabe cita-las experiencias de Apollinaire, Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam ou Maeterlink. Só Claudel soubo conectar cun público real, a pesar dos seus supostos simbolistas. Outras alternativas contra a onda da convención habían vir de países sen tradicións teatrais.

2. A INFLUENCIA DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

A Primeira Guerra Mundial supuxo un impulso e, asemade, un freo ó desenvolvemento das anteriores

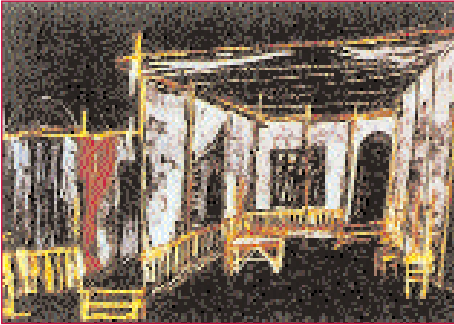
tendencias escénicas. Impulso porque os movementos artísticos proliferaron de xeito extraordinario, en sucesivas formas que agredían as distintas opcións do vello realismo. Freo, xa que ningún deses impulsos chegou ó fondo da cuestión: substituí-las vellas estruturas da comedia convencional. Esta continuaba cun formidable desenvolvemento, pois asumía as novidades máis permeables da innovación, aquelas que eran do agrado dun público cada vez máis estratificado. Por outro lado, os horrores da Gran Guerra abríron o camiño cara á frivolidade e o desexo irrefreable de pasalo ben. América empezou a importar novos ritmos e bailes que axiña pasaron ós escenarios de Europa. Mentres, o cine buscaba voz. En 1927, *El cantor de jazz* converteuse na primeira película sonora, aínda que Al Jolson, pouco ou nada dado á práctica do novo ritmo, maquillado de negro representaba a imaxe da intolerancia racista.

Atopámonos cun período no que: 1) o progreso industrial chegaba ó teatro mediante avances técnicos que revolucionaban a vella maquinaria escénica; 2) consolidábase a figura do director de escena, como grande innovación do século, con cometidos que superaban os do antigo *regisseur* ou director artístico; 3) a información axilízase de contínuo, a través da letra impresa, pero tamén do documental filmado, de modo que os creadores se ven influídos polas novidades que procedían de

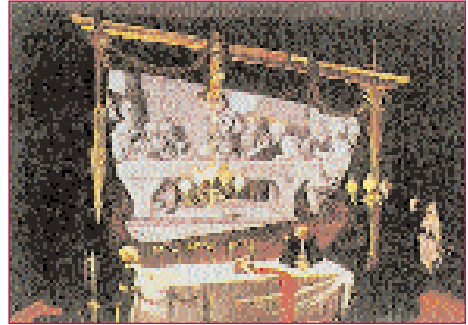
calquera lugar do mundo; 4) o cine ía gañando pouco e pouco a batalla do público, ó rebaixa-los prezos das localidades e populariza-los seus produtos. Todas estas circunstancias enriquecen o campo da escena conforme avanza o século, malia ó terrible cataclismo que supuxo a guerra mundial.

Por uns anos, ser anovador non vai supor ningún desdouro na consideración social do autor, todo o contrario; é respectado e reverenciado, a pesar da súa escasa repercusión comercial. A guerra asistiu ás *pinturas metafísicas* de De Chirico (1915), á exposición *dadá* en Zúric (1916), á primeira edición de *Retrato de un artista adolescente* (1916), de Joyce, e ó que Le Corbusier chamou *Después del cubismo* (1918). Gordon Craig⁷ continuou publicando as súas teorías na revista *La Marioneta* (1918), así como o tratado teórico *El teatro en marcha* (1919). Meyerhold definiría o seu *Octubre teatral* (1920) para publicar, a seguir, *El trabajo del actor* (1922), contestación absoluta ó naturalismo stanislavskiano. Reinhardt e Piscator abrían a porta ó moderno traballo de dirección, con montaxes cheas de imaxinación, nas que a utilización da nova luminotecnia sería elemento esencial. Brecht iniciábase na escritura dramática con *Baal* (1918), texto que lembra a Rimbaud. En 1925 tivo lugar a primeira grande exposición surrealista; entre os artistas figuraban Picasso e Miró. Este novo movemento reclamaba “o funcionamento real do pensamento en

7 Un recente estudio da súa achega encontrámolo en Grande Rosales [1997].



La zapatera prodigiosa, de García Lorca. Dirección: Francisco Enríquez. Decorado: Emmanuele Luzzati. Teatro de la Fenice, Venecia, 1959.



El señor Puntilla y su criado Matti, de Brecht. Dirección: Antón Krilla. Theater der Stadt, Bonn, 1956.

ausencia de todo control exercido pola razón e á marxe de calquera preocupación estética ou moral⁷. André Breton encabezaba esa tendencia. A mostra cinematográfica máis representativa dela foi *Un perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel, mentres que a teatral sería unha obra que non se había representar ata cincuenta anos despois, *El público* (1936), de Federico García Lorca.

A liña realista crebaba por parte do grande innovador das linguaxes teatrais do século XX, Bertolt Brecht⁸. O seu acerto foi uni-la súa capacidade de director escénico, debedor das formas populares do teatro como o cabaré, e unha grande aptitude como poeta. A obra de Brecht, iniciada no simbolismo, atravesa tódolos modelos xenéricos ata conforma-lo concepto de *teatro épico*, que segue a ter como base o realismo pero que achega unha fragmentación inhabitual ata o momento. Para el, a

acción debe ser oscilante (non crecente), cada escena terá sentido de seu (non está en función da seguinte), mentres que a tensión dramática se espacia por toda a obra e non só ó principio ou final do acto. A súa teoría conduce ó rexeitamento das emocións que perturbaban unha toma de conciencia ante os problemas que ofrece o texto. De aí que lle pida á escena un curioso concepto de *estrañamento* ou *distanciamento*. Así se logra presentar “algo estraño ó mundo do cotián, do evidente, do esperado”.

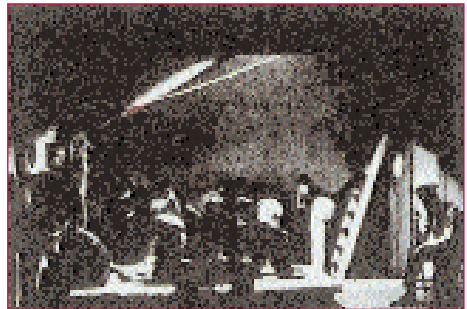
Maior sorpresa levaron os espectadores de 1921 cando un italiano, Luigi Pirandello, estreou *Seis personaxes en busca de autor*. O autor, con 53 anos, iniciárase serodiamente na literatura aínda que axiña definira un novo modelo de drama no que a convención teatral (paredes do escenario, tremoia, a propia sala) facía parte do drama. A

⁸ Entre os moitos estudos sobre a obra do dramaturgo alemán recomendamos Dort [1973] e Sánchez [1992].

intelectualidade toda saudouno con interese, a súa influencia foi lenta pero progresivamente importante, porque a súa arte era tan inimitable que houbo que deixar pasar anos para que a súa sombra fora tanxible⁹. Ese carácter innovador curiosamente non chocou con Mussolini, que chegaba ó goberno en 1922, permitía o voto feminino un ano despois e subvencionaba un Teatro das Artes dirixido polo propio Pirandello desde 1925. Era o tempo da primeira redacción de *Mi vida en el arte* (1925), de Stanislavski, cando un mozo e elegante autor inglés chamado Noël Coward estreaba *La fiebre del heno* (1925), e o cine, aquela inicial arte de barraca de feira, producía dúas películas fundamentais que lle habían abrir enormes posibilidades na súa consideración como arte. Unha, *La quimera del oro*, dirixida e interpretada por Charles Chaplin, cómico inglés chegado anos atrás a Hollywood desde Londres, e outra, *El acorazado Potemkin*, mostra do realismo socialista soviético, asinada por Eisenstein. Poucos anos despois, Gropius deseñaba o edificio da Bauhaus¹⁰ (1926), en Dessau, Brecht lograba o seu primeiro grande éxito en Berlín, *La ópera de los dos centavos* (1928), con música de Kurt Weill, Ravel estreaba o seu *Bolero* en París e Gershwin, *Un americano en París* (1928), en Broadway. En España, Falla presentara en Sevilla *El retablo de Maese Pedro* (1923), Pilar Millán Astray triunfaba con *La tonta del bote* (1925), Dalí facía os decorados para

Mariana Pineda (1927), de García Lorca, e os irmáns Machado conseguían un grande éxito con *Las adelfas* (1928).

Os movementos culturais de entre guerras mantiveron o conflito desas dúas ramas irreconciliables que eran o teatro comercial e o de vangarda. Dúas ramas que se identifican de xeito admirable no exemplo de Federico García Lorca, aínda que optase claramente pola primeira cando trataba de comunicarse cun público maioritario. No terreo do novo realismo destacaba un dramaturgo norteamericano, o primeiro que se pode considerar como tal na súa historia, chamado Eugene O'Neill; o seu sangue irlandés explica determinados débitos a autores como Synge ou Yeats. Este autor conseguía inaugurar unha descoñecida tradición escénica, na que un certo realismo psicolóxico aglutinaba formas naturalistas, simbolistas e expresionistas. Conforma unha dramaturxia vigorosa, coma o novo país do que xorde, cheo



Moon of Caribbees, Eugene O'Neill. Dirección: James Light. Provincetown Playhouse.

⁹ Ver a propósito, *Pirandello y su teatro*, de Monner [1947].

¹⁰ Schlemmer e outros [1975] fan un conciso estudio e descrición do teatro da Bauhaus.

de aventureiros, mariños, mulleres desarraigadas, non exento de referencias clásicas, como amosa a súa admiración por Esquilo na descomunal *A Electra le sienta bien el luto* (1931). Con *Largo viaje hacia la noche*, estreada en 1956, tres anos despois da súa morte, propuxo a creación dun teatro testemuñal, catártico respecto ós seus demoños familiares, do que non serán alleos Arthur Miller (sobre todo o de *Después de la caída*, 1964), e case todo de Tennessee Williams. A dramaturxia americana chegara con forza á escena universal. Creadores como Elmer Rice, Clifford Odets ou Thornton Wilder proporcionaban novos matices a un especial naturalismo americano. O último non esquece a sombra de Pirandello no seu memorable *Nuestra ciudad* (1938).

Non obstante, por momentos pareceron aumenta-las alternativas ó modelo de comedia comercial. Ó teatro de verso, que seguía cultivando Claudel (*El libro de Cristóbal Colon*, 1930), uníriase o do inglés Eliot (*Asesinato en la catedral*, 1935), que resucitaba o drama litúrxico co seu correspondente coro, e o propio García Lorca, coa citada *Mariana Pineda*. Tamén o verso era utilizado por Brecht en moitas das súas obras, aínda que de maneira parcial. Mentres, Antonin Artaud, desde o seu Teatro Alfred Jarry, fundado en 1926, poñía en práctica outra forma de ritualismo escénico a través do concepto de *teatro da crueldade*. En 1931 viu o teatro Balínés en París e creu cegamente nos

poderes máxicos do teatro, “xogo perpetuo de espellos que van desde unha cor ata un aceno, e desde un berro a un movemento”. En 1935 estreou sen éxito *Los Cenci*, adaptación de Shelley e Stendhal, probablemente polas esixencias da primeira actriz e asemade productora. Ó tempo que se dedicaba á interpretación, sobre todo en cine, publica textos teóricos de interese, entre eles *El teatro y su doble*¹¹ (1938).

Estamos nun momento conflictivo no que se alterna a conquista social que supuxo interpretar *Porgy and Bess* (1935), de Gershwin, só con actores negros, a triunfante convencionalidade de *Me and my girl* (1937), en Londres, a supervivencia da *Lulú* de Wedeking, estreada en Zúric con música de Berg (1937), con significativos éxitos na pantalla debidos a James Whale (*Frankenstein*, 1931), o famoso *King-Kong* (1933), o humor absurdo dos irmáns Marx (*Una noche en la ópera*, 1935), ata a chegada da cor co primeiro grande éxito da industria de Hollywood: *Lo que el viento se llevó* (1939).

Eses anos previos ó maior conflito bélico do século viron a morte de grandes renovadores da escena, como un ignorado Valle-Inclán, en 1936, o mesmo ano ca Pirandello, Unamuno e García Lorca, ou Stanislavski, en 1938, despois de deixar ben fonda a semente da súa docencia nos Estados Unidos. Eses anos outorgaron unha nova función á experiencia escénica. En España, e durante a súa guerra civil (1936-

11 Seguimo-la edición de Gallimard, de 1964.

-1939), o teatro convértese en incesante vehículo de propaganda para ámbolos bandos, aínda que o seu talante estético foi a penas considerable.

3. A ARTE DRAMÁTICA DESPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A primeira metade do século XX, aquela que chega á Segunda Guerra Mundial, ve tantas renovacións, tantos regresos á convención teatral, tantos experimentos sobre o mundo da creación en xeral, e da escena en particular, que semella que a arte dramática ía ser quen a ofrecer novos ángulos no tratamento dos problemas do home do século XX. A guerra veu por algo máis ca un choque de ideoloxías: no afán de dominar economicamente o mundo bateron conceptos tan rotundos como o afán expansionista de Alemaña, inaceptable para as potencias aliadas. A pintura *El grito* do noruegués Munch é a máis clara referencia ó desconcerto do home contemporáneo. A primeira bomba atómica fora experimentada en terra xaponesa.

Hollywood empezaba a dicta-la súa lei como ampla e complexa industria, que se servía da guerra para lanzar unha publicidade sobre a afouteza e valía do espírito norteamericano, e tiña como obxectivo ir alén das fronteiras da ficción. En 1940 estréase ese monumento ó antifascismo que foi *El gran dictador*, de Chaplin. Ó ano seguinte, 1941, Orson Welles inaugura a súa carreira con *Ciudadano Kane*, unha

advertencia sobre as grandes fortunas que dominaban o mundo. O teatro seguía pola tradición da comedia burguesa, aínda que trala guerra se tinxa dun tipo de denuncia que alcanza tódolos estamentos da sociedade. Tal circunstancia advírtese no enxeño e humor de Noël Coward, a elegancia de Terence Rattigan ou a obsesión pola defensa da conciencia individual de Priestley. En *Sueño de un día de verano* (1949), este último autor enfrontaba o mundo inxenuo dun primitivo país coa ameaza atómica da posguerra. En Francia, a crítica social materialízase en Giraudoux, para quen “el teatro no es un teorema, sino un espectáculo; no una lección, sino un filtro. Debe entrar menos en nuestra mente que en nuestra imaginación y nuestro sentimiento y por esa razón, a mi juicio, le es indispensable el arte del escritor” (Mignon [1973], páxs. 50-51). Aínda que tiña conseguido xa grandes éxitos antes do 39, como *Intermezzo* (1933) ou *No habrá guerra en Troya* (1935), *La loca de Chaillot* (1945) é a gran denuncia sobre a invisible ameaza da paz cotiá.

Noutra orde estética, pero con similares compoñentes estruturais, Jean-Paul Sartre estreaba, en 1943, o seu primeiro drama, *Las moscas*. Temas como a liberdade do home ou o seu compromiso político, sobrevoaban por riba dun aparente ensaio sobre traxedias clásicas; como fixera Anouilh coa súa *Antígona* (1944), propoñendo o vello mito á luz do París dominado. É o ano de *A puerta cerrada* (1944), na que Sartre manexa a convención escénica

para golpea-lo espectador co peche absoluto de tres personaxes nunha habitación de hotel. O autor, para demostra-la súa oposición á convención reinante trala contenda mundial, rexeitou o Nobel de Literatura concedido en 1964. O teatro tomara un cariz político, que o manterá vivo durante unha posguerra de amaños na que triunfaba o espírito militar. Algúns heroes da guerra rexerán o novo sistema: De Gaulle, en Francia; Tito, en Iugoslavia; Eisenhower, nos Estados Unidos. Na mesma liña de compromiso, Camus ofrecía un teatro de escasa tremoia, diálogos cargados de intencións e sistemático espírito existencialista. *El malentendido* (1945), cumio da súa obra, foi estreada o día seguinte da liberación de París. *Los justos* (1949) ofreceu con maior entidade o tema da desesperación e dunha inxustiza sempre difícil de exercer.

Aínda que semellaba que a guerra deixara ferido un teatro incapaz de reflecti-lo estado en que quedara Europa, vemos nos anteriores exemplos que non foron poucos os que consolidaron sistemas expresivos fundamentais para a historia da representación. Brecht, canso de viaxes e exilios, atopou no Berliner Ensemble, en 1949, o lugar onde repousa-la súa propia teoría estética e ideolóxica. Estas viron a luz en *El pequeño Organon*, publicado un ano antes, auténtica recompilación de tódalas ideas que chegara a experi-

mentar ó longo da súa traxectoria. Logo dalgunhas xiras por importantes cidades europeas, actuando en París en 1954, o autor de *Vida de Galileo* morría en 1956, precisamente durante os ensaios da citada obra. Por esas alturas Europa empezaba a lle dar un recoñecemento que non tivo en vida.

Contra a metade do século chegaba a moda dos festivais internacionais durante os veráns. Edimburgo e Aviñón comezaron as súas actividades en 1947. Un ano antes, unha política de descentralización en Francia dera pé a mostra-lo feito teatral asociado a artistas que popularizasen a arte. É o caso de Gérard Philipe, actor principal de Jean Vilar¹² na aventura da vella cidade dos Papas. Ou de Laurence Olivier, nomeado *sir* pola raíña ese mesmo 1947. Os festivais facíanse en lugares onde, á vez que se daban a coñecer monumentos do país, puideran verse obras dos grandes clásicos. A mensaxe que se transmitía era que as guerras nunca acabarían coa cultura. Mais para que estes festivais se celebrasen era fundamental a contribución do sector público. En Francia, a IV República reorganizou a actividade escénica. Subvencionábanse as *óperas primas* dos novos autores, favorecíase a calidade, creábase unha rede de teatros en provincias, ou, cando non había, modernas *casas de cultura*. En Inglaterra fundábase, en 1940, o Council for the Encouragement of Music an the Arts,

12 As ideas de Vilar reflíctense con precisión en *De la tradición teatral*, 1972. A edición orixinal, *De la tradición théâtrale*, está publicada por Gallimard, en 1955.

que, con pequenas axudas iniciais rompía a norma da primacía do sector privado. En 1946 constitúese o Arts Council of Great Britain. Un ano despois, o Bristol Old Vic combinaba o repertorio habitual con obras clásicas. E en 1963 créase o National Theatre, baixo a dirección de Laurence Olivier. En España, ó que rematou a guerra nacen os teatros nacionais, con modelos que procedían da experiencia alemana. Foron dous, Teatro Español e Teatro María Guerrero, e ambos estaban en Madrid, marcando claramente unha política centralista que, co tempo, intentará mitigarse gracias ós chamados Festivais de España.

As posibilidades de renovación da vella maquinaria teatral multiplicáronse, ó entrar o sector público na produción escénica. Grandes teatros e grandes producións enarboraron a bandeira da espectacularidade, xunto co tópico que outorgaba á escena un importante papel na cultura universal. Pero o perigo do cine, como competidor, era cada vez máis evidente. Os grandes creadores, Welles, Coward, Cocteau, Visconti, Eduardo de Filippo, o propio Laurence Olivier, preferiron as cámaras ós escenarios. O cine absorbía os guións dos mellores dramaturgos do momento (Rice, Rattigan, Miller, Williams...), aínda que é preciso engadir que Hollywood se viu sometido a unha das súas épocas máis negras e dolorosas, a chamada *caza de bruxas*, que iniciou en 1946 o senador McCarthy, levou máis de trescentos profesionais ás listas negras para seren

acusados de simpatizantes do comunismo.

A influencia máis importante para o teatro viría da necesidade de darlle outro sentido á interpretación, debido ás esixencias que a pantalla trouxera. O uso xeneralizado do primeiro plano, o sonoro, a actuación en espazos naturais, desterrou de vez os vellos procedementos declamatorios. En 1947 inaugurouse o Actors Studio, en Nova York, como consolidación da idea de dar contido teórico á incesante práctica de busca da verdade. Stanislavski estaba detrás desta escola, fundada por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis. Mentres, o cine italiano rompía moldes neste terreo. Ó non ter actores de cine, sácaos de onde pode. O *neorealismo* de posguerra mostroulles ós intérpretes ademáns, risos e acenos da rúa. *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, é de 1948. Ó tempo, Europa intentaba saír da vella norma actoral sen o conseguir. A escola clásica aínda se percibía no cine inglés dos corenta, pero moito máis no francés e o español, cheo de afectación. Pouco a pouco irán saíndo do erro. Italia (Rossellini, Lattuada, Visconti, Zampa, o citado De Sica) foi espello dos novos realizadores hispanos (Bardem, Berlanga, Nieves Conde), e Francia preferiu imitar Hollywood co policial negro e as aventuras de espadachíns. Algúns anos despois, a *Nouvelle Vague*, mesmo sen agocha-la súa admiración polo cine americano, volveu a cara á Europa, cargando de intelectualidade as súas películas. *Le*

Beau Serge (1958), de Claude Chabrol, e *A Bout de Soufle* (1959), de Jean Louis Godard, foron os títulos iniciais máis significativos. Desde 1953, un novo personaxe viña asomándose ás pantallas, *Monsieur Hulot*, a pintoresca creación de Jacques Tati.

En 1951, cando se producía a presenza do grupo de pintura tachista (Mathieu, Pollock...), Dalí pronuncia en Madrid a súa conferencia *Picasso y yo*. Acababa de pintar *Dalí a la edad de seis años, cuando creía que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro dormido a la sombra del mar* (1950). Algúns anos antes alcanzárase o expressionismo abstracto na arte. En 1954, Xenakis compoñía *Metasteis* con ordenador. Nos Estados Unidos iniciábase o *pop art*, coas composicións de Andy Warhol e as grandes viñetas de Roy Lichtenstein. A música moderna empezaba a calar de maneira decisiva na xuventude, creando mitos ós que seguir coas súas modas e hábitos sociais. En 1954, un mozo de Tupelo, Missisipi, chamado Elvis Prestley, gravaba o seu primeiro disco. Ó cantante chamáronlle o rei do *rock and roll*. Ese ano, Mattise morría ós 84 anos. En 1961, un Bob Dylan novo entusiasmaba o público de Nova York co seu estilo *folk*. Mentres, ese mesmo ano, os chamados *novos realistas* plásticos (Tinguely, Klein, Christo...) expoñían as súas obras. Dous anos despois, Chagall pintará a cúpula da Ópera de París.

O único referente escénico, certo e claro, seguía a se-lo realismo, coa tinteura social e política antes citada. A pos-

guerra non daba ofrecido novas vías estéticas. París entoaba o seu canto do cisne como capital do teatro durante séculos. Coma se quixera vingarse contra esa situación, ofrecía unha escena despoxada dos seus elementos constituintes básicos, aqueles que o definiron como arte desde Aristóteles. Eugène Ionesco primeiro, Samuel Beckett despois, inventaron o teatro menos teatro de tódolos tempos: o *antiteatro*. *La cantante calva* (1949) descubriu unha obra na que a acción xa non era núcleo esencial da estrutura escénica, nin o personaxe, o habitual ente definidor de contidos humanos. *Esperando a Godot* (1953) supuxo para o teatro o que *Ullises*, de Joyce, para a narrativa, non sendo casual que o seu autor, Samuel Beckett, fora antigo secretario do novelista. As estreas destas obras resultaron especialmente conflictivas. O que ofrecían estaba nos antípodas de canto durante máis de vintecatro anos se viña entendendo como teatro. Sen embargo, estes peculiares dramas eran intelixentes combinacións de palabras que, en efecto, ó non servir para nada —como tampouco serviran para evitar catástrofes como a guerra— supoñían o máis rotundo exemplo da incomunicación contemporánea. Anos despois, Martin Esslin [1972] definiu este teatro como do *absurdo*. A pesar dos seus elementos constitutivos realistas, a dificultade da súa descodificación relegouno a posicións vangardistas, é dicir, só para iniciados. O español Fernando Arrabal animou este movemento coa formación do *grupo pánico*, en 1962.

Tampouco non acadou notoriedade entre o público.

4. O TEATRO DESDE 1968¹³

A partir de 1968 o teatro tomou conciencia dunha crise que, en certo sentido, cuestionaba o concepto de convención. Todo procedía da propia crise que atravesaba a sociedade, reflectida de xeito directo na manifestación do 7 de maio dese ano, na que trinta mil estudantes se enfrontaron á policía de París. A revolta empezara por unha protesta xeneralizada contra a guerra do Vietnam, signo evidente dun abuso do poder militar non acorde cos tempos. Similar exercicio demostrou o exército soviético que, ese mesmo ano, invadía Praga. O pacifismo encarnado no movemento *hippy* foi a inmediata resposta. A militancia política estaba á orde do día. Por iso o Arco de Triunfo asistiu, aquel emblemático mes de maio, ó canto multitudinario da *Internacional*. Algúns anos antes, o San Francisco Mime Troupe inventara o chamado *teatro da guerrilla*, proposta na que a política era elemento central, pois trataban temas como a guerra, a ecoloxía, o servicio militar ou a liberación da muller.

En 1968, Inglaterra poñía fin a un longo período de censura, máis ou menos tolerante. Un grupo de rock, The Beatles, adiantaba desde Liverpool

o inconformismo da época. En 1963 gravaran *Please Please Me*. Nos anos seguintes espertaron un extraordinario furor. En 1969, *Hair* leva ós escenarios de Londres o primeiro nu total. En *¡Oh, Calcuta!* (1969), o nu esténdese a tódolos intérpretes. Latinoamérica comeza a espertar no teatro, que será un dos seus principais aliados para combater políticas dictatoriais. Os festivais de Manizales, Caracas e Bogotá marcan a necesidade de contactar con Europa e os movementos máis radicais. Pero tamén algunhas daquelas dramaturxias deron exemplos tan representativos como as tentativas de creación colectiva proposta polo colombiano Enrique Buenaventura, ou o espectáculo brasileiro *Macunaima* (1978), dirixido por Antunes Filho, por unha compañía que desde entón levará o nome daquel grande éxito, contemplado en festivais de todo o mundo.

A arte debatíase entre a protesta e o inconformismo. Os grandes intérpretes non chegaban a vivi-lo seu éxito. As drogas impedían en moitas ocasións. Jimi Hendrix morre ós 27 anos, o mesmo ano en que os Beatles se disolvían, 1970. Algúns máis tarde, o rei Prestley falecía en Memphis ós 42 anos, tamén por sobredose. A música dos setenta evolucionaba cara ó *heavy metal*, e a súa alternativa, o *glam rock*, que anuncia un cambio cara a certo neorromanticismo nos oitenta. A tecnoloxía chegaba en todo o seu esplendor ós

¹³ Para obter datos para este epígrafe foron fundamentais os primeiros *Cuadernos de Teatro* da Universidade de Málaga, así como o seguimento da revista *El Público*, do Centro Nacional de Documentación Teatral do Ministerio de Cultura.

escenarios, aínda que fora para concertos. A comedia imitaríao no seu momento, aínda que para iso tivera que cambia-lo nome ó xénero. Esa superación técnica empezaba a verse con normalidade nas pantallas. A ciencia-ficción había se-lo medio idóneo. Con *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas, conseguiuase un grande éxito de público. Como tamén ocorreu con *Alien* (1979), de Ridley Scott, e *E. T.* (1983), de Steven Spielberg. Ó tempo, as novas técnicas de gravación abrían-lles o camiño ás mellores orquestras para experimenta-lo son dixital, un dos maiores logros do século. En 1979, a Orquestra Filharmónica de Viena efectúa unha gravación co novo procedemento.

Ó cine saíralle un competidor forte, a televisión, que en principio non era máis ca unha cómoda alternativa na información de imaxes. Fora experimentada en 1929, cando a BBC empezou a emitir programas diarios. Despois da Segunda Guerra Mundial, os fogares americanos enchéronse destes aparellos que, na súa popularidade, facilitaron a chegada de vellos filmes e outros realizados para ese medio. En 1950 había sete millóns e medio de televisores nos Estados Unidos. En Europa popularizouse ó longo dos sesenta, e os seus espectadores empezaron a roubar-lle tempo ás artes da representación. Moi pronto, determinadas series retiñan familias enteiros diante do televisor. A competencia era un feito.

A moda do teatro do absurdo prolongárase durante uns poucos anos,



La conferencia de los pájaros. Dirección: Peter Brook, 1979. Festival de Aviñón, 1979.

nos sesenta, xusto os que a escena necesitou para tentar saír da súa crise de identidade. Crise que, por primeira vez na historia, procedía do propio público, que cuestionaba que o teatro seguira estancado nas súas vellas convencións. O espectador dos sesenta empezaba a darlle as costas. O teatro morría. Kantor, pintor e director polaco iniciado na práctica do *happening*, chegou a definir un teatro que chamaba *da morte*. O seu primeiro manifesto é de 1959, pero as súas producións máis significativas foron *La clase muerta* (1957) e *Wielopole, Wielopole* (1980), que se viron nos escenarios de todo o mundo. Barrault, Strehler, Ronconi, Brook, os grandes creadores de finais de século, resucitan formas e textos do pasado. Outro polaco, Jerzy Grotowski péchase en 1959 nun laboratorio para facer representacións para corenta persoas. Pensa que pode haber teatro sen vestuario, sen decorado, sen luces e ata sen texto. Como nunca pode ser é sen actores e público. O actor xustifica a idea fundamental da súa proposta: esíxelle

que testemuñe, que comunique a súa vida interior. A súa teoría resúmese no seu artigo *Hacia un teatro pobre* (1965). Un grupo de Nova York, o Living Theatre, iniciado en 1948, chegou a converterse nun suceso na Europa dos sesenta. Representaron a vida do home, do seu pasado e mais do presente, con rituais constituídos por movementos e sons dos corpos. Bread an Puppet alternaba os seus espectáculos en escenarios coa rúa, sorprendendo con actores que son bonecos e recrutando espectadores inhabituais. O feito supoñía unha gran ruptura contra o teatro literario, xa que os seus personaxes propiciaban a escena antinarrativa. O Open Theatre, fundado tamén en Nova York, en 1963, propoñía novas formas expresivas que se opoñían ás motivacións psicolóxicas de Stanislavski, *The serpent* (1968) foi un “ritual —sonidos, gestos, danza y mimo— que relaciona el *Génesis* con los horrores del mundo actual” (Miralles [1974], páx. 99).

O público empezara a aceptar movementos marxinais, elevados ás veces á categoría de comerciais. Un creador de orixe universitaria, Bob Wilson, asombrou no Festival de Nancy cun extraordinario espectáculo visual, *La mirada del sordo* (1971), que rompía con toda medida temporal das acostumadas, abundando no teatro de imaxes. O exemplo cundiu e o visual empezou a tomar corpo nos escenarios das décadas seguintes. Lindsay Kemp extraía simbolicamente toda a maxia de *Flowers* (1978), de Genet. Nese

desenvolvemento do espectacular, os escenarios resultaban pequenos, polo que houbo que pasar ás rúas como espacios novos. En España a moda catapultouna Comediants, con habituais presencias en festivais internacionais, e, anos despois, en 1983, La Fura dels Baus, que apostaron por abertas transgresións a todo o que ata daquela era considerado como linguaxe teatral. Para isto, como a inmensa maioría de grupos e compañías da fin de século, o apoio nas novas tecnoloxías resulta fundamental. O teatro incorporara o microprocesador, tanto no avance da iluminación coma no son. As posibilidades son totais para os novos creadores.

Na liña do alternativo fundaméntase o chamado *teatro contemporáneo*, que non é senón unha actualización do teatro experimental, en tanto que faculta un espacio para a investigación e a imaxinación. Leva o concepto de minimalismo á escena, con producións nas que todo xira arredor dunha especie de obxectos que teñen sempre función escénica concreta. A palabra serve só para subliñar movementos, acenos, ruídos, ademáns que completan as evolucións dos actores. En 1991, e en Amsterdam, ten lugar o *Touch time*: xornadas de teatro experimental a cargo do grupo Mickery. Pero as posibilidades desta nova tendencia son moi amplas: desde o teatro-danza (Pina Bausch) ata as formas de anti-teatro (as chamadas *performance*: Karen Finley, Laurie Anderson), pasando polo teatro xestual (no que o mellor exemplo sería

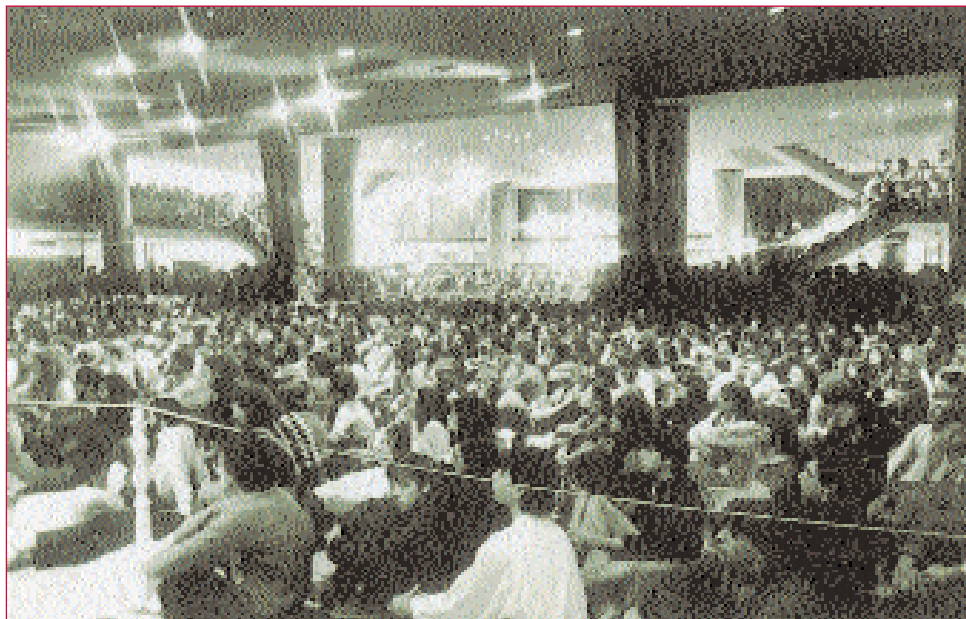


Dimonis, Comediants, 1989. Teatro de rúa.

La Fura dels Baus), teatro físico (Vim Vandekeybus, Corsetti), teatro rítmico ou teatro complexo. A arte escénica navega hoxe con imaxes nas que combina as artes visuais contemporáneas (pintura-instalación), música, ruídos, ritmos e comunicacións non verbais. Para José Antonio Sánchez [1994], “la aceptación de la multiplicidad, como la asunción de la complejidad, no implica la proclamación fácil del *todo vale*. Al contrario, exige estar mucho más atento al gesto, a la disposición, al compromiso que subyace a la creación” (páxs. 18-19).

En tanto, o mundo debátese nunha cada vez máis evidente separa-

ción da riqueza, sen que as artes dean conta de tan dolorosa realidade. En 1984 a televisión mundial mostrou imaxes desoladoras da fame en Etiopía. Anos despois virían novas similares de Sudán. A estas alturas do século, non hai cine nin teatro que dea expresado con maior verismo tan terrible situación. Só a solidariedade de cantantes e grupos de música consegue paliar-lo mal. *Do they know it's Christmas* recadou en 1984, gracias a Bob Geldof e corenta músicos que traballaron de balde, máis de mil millóns de pesetas. E o exemplo continuou. A caída do muro de Berlín, en 1989, e o comezo da debacle do sistema comunista, foron noticias capaces de competir nesta fin de século. A



Público congregado nunha sala contemporánea. Teatro San Martín, Bos Aires, 1988.

guerra fría puxera o seu punto final. O grupo británico Pink Floyd celebrouno en 1990 cun concerto gratuíto en Berlín co significativo título de *The Wall*. Por outra parte, a caída do muro suxire unha nova arquitectura, na que o Museo Guggenheim, en Bilbao, deseñado por Frank Gehry, e inaugurado en 1997, aparece como a obra máis representativa das últimas décadas.

Coma se dun pesadelo se tratase, o teatro remata o século cunha busca incesante do tempo perdido, unha busca da palabra. Claro está que non volverá ser, ou usarse, como se fixo a principios de século, nin sequera no seu ecuador, cando se debatía entre o absurdo e o compromiso social. A pala-

bra finisecular está cargada de efectos ou, por mellor dicir, a palabra completa o efecto. A finais dos oitenta, este protagonismo pódese resumir en tres diferentes exemplos de escrituras que manteñen en común o coidado pola palabra. Tres autores de tres dramaturxias con amplo radio de difusión: Francia, Alemaña e os Estados Unidos. Bernard-Marie Koltés (1948-1989) con *En la soledad de los campos de algodón* (1986), dirixida e interpretada por Patrice Chéreau, presenta un “repertorio de signos tácitos, sobrentendido y diálogos de doble sentido entre proveedor y cliente” (*El Público*, febreiro 1991. *Memoria de una década*, páx. 43). Anteriormente, outra produción do

mesmo autor, *Combate de negro y de perros* (1983), impactara en toda Europa. A palabra de Koltés “se convierte en vehículo privilegiado de la acción y el dibujo de los personajes es de rotunda consistencia”, segundo Pérez Coterillo [1989]. Heiner Müller (1929-1995), discípulo directo de Brecht, que estrea e dirixe desde os anos cincuenta, chega ós oitenta como “el dramaturgo de mayor poder verbal, y el más riguroso y exigente tanto en lo político como en lo teórico, del espacio germanohablante”, segundo Genia Schulz. Grande innovador das modernas formas da traxedia, para el a palabra é “precario y poderoso condensador de energía histórica” (Jorge Riechman [1999], páx. 46). As súas obras máis recoñecidas son *Hamletmaschine* (1977), *Quartett* (1981) e *Muerte de Alemania en Berlín* (comezada en 1956 pero reescrita en sucesivas versións). David Mamet (n. 1947) comeza no teatro, pasa en seguida a escribir guións de películas e mesmo as dirixe. A mestizaxe entre cine e escenario produce unha peculiar escritura a base de reiteracións, xogos de situación e rupturas temporais. A súa axilidade verbal contrasta coa súa tendencia á quietude, coma en Chejov, un dos seus recoñecidos mestres. *American Buffalo* (1977), *Edmond* (1983), *Glengarry glen ross*¹⁴ (1984) e *Oleanna* (1994) son algunhas das obras máis representativas do autor norteamericano.

O século remata coa represión xenófoba da antiga Iugoslavia, a reaparición dos nacionalismos, as migracións dos países pobres cara ós ricos e a consolidación do imperio dos ordenadores. A arte instalouse en cómodos sofás, escasamente comprometidos co seu contorno. A globalización tende á comprensión das linguaxes, polo que os máis aptos para a inmediata comunicación (música, expresión corporal, danza) gañan a batalla da oferta. O que conduce a un tipo de xeneralización que tende á corrección formal. Ó final do século, desestímase as propostas políticas por anticuadas. Os artistas parecen axeitarse ás circunstancias. Ó teatro, como arte máis vella, só lle queda o camiño de resistir coas súas propias armas: a palabra e a súa capacidade de suxestión. Para a convencionalidade ten xa un medio que serve en por si: a televisión.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AA. VV., *The Cambridge Guide of World Theatre* (ed. Martin Banham), 1988.
- Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964.
- Bentley, E., *The Theory of the Modern Stage*, Penguin, 1976.
- Corvin, M., *El teatro nuevo*, Barcelona, Mini-Tau, 1973.

¹⁴ Esta obra, xunto con *Casa de juegos*, foi editada por Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2000, cunha ben informada introducción de Catalina Buezo.

- Dort, B., *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- _____, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1975.
- Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, 1961.
- Grande Rosales, M. A., *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*, Universidad de Alcalá, 1997.
- Lukacs G., e outros, *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, ed. Buenos Aires, 1982.
- Meyerhold, *Textos teóricos* (ed. J. A. Hormigón), Madrid, Alberto Corazón ed., vol I s/d e vol II, 1972.
- Mignon, P. L., *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- Miralles, A., *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, B. Salvat de Grandes Temas, 1974.
- Monner Sans, J. M., *Pirandello y su teatro*, Bos Aires, Losada, 2ª ed., 1959.
- Oliva, C., e F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 1990.
- Pérez Coterillo, M., intr. a *Combate de negros y perros*, de Koltès, teatro 3, El Público, Madrid, 1989.
- Revista *El Público*, Centro Nacional de Documentación Teatral, Madrid.
- Riechmann, J., intr. a *Teatro Escogido 1 de Heiner Müller*, Madrid, Primer Acto, 1990.
- Salvat, R., *El teatro de los años 70*, Barcelona, Ed. Península, 1974.
- Sánchez, J. A., *Dramaturgias de la complejidad: sobre la génesis de la nueva escritura escénica*, Cuadernos de Teatro 3, Universidad de Málaga, 1994.
- _____, *Brecht y el expresionismo*, Universidad de Castilla/La Mancha, 1992.
- Schlemmer, O., e outros, *Il teatro del Bauhaus*, Turín, Giulio Einaudi, 1975.
- Serreau, G., *Histoire du "nouveau théâtre"*, Ed. Gallimard, 1966.
- Stanislavski, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Ed., 1975.
- Szondi, P., *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Ensayos/Destino, 1978.
- Toporkov, V. O., *Stanislavsky dirige*, Bos Aires, Fabril Ed., 1961.
- Vilar, J., *De la tradición teatral*, Bos Aires, La Pléyade, 1972.
- Zola, É., *El Naturalismo*, Barcelona, Ed. Península, 1972.

