

La renovación del teatro europeo. Un nuevo teatro y nuevas formas de pensamiento

Félix Rebollo Sánchez

El teatro romántico quedó atrás y ahora surgen otras formas acordes con la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Muy a finales del siglo es cuando se enciende la antorcha de una nueva dramaturgia en cuanto a personajes, temas, estilo y construcción dramática. El fin es reflejar la sociedad del momento con dos tendencias: **una corriente moralizadora dentro de lo convencional**, es lo que se denominó teatro de evasión destinado al público burgués con comedias amables cuya función es el entretenimiento, y un **realismo crítico** que denuncia los problemas de la sociedad con una descripción de la realidad fidedigna, sin omitir nada. Esta preocupación por los temas sociales serán primordiales para el teatro posterior, llamado de compromiso, ya en el siglo XX. Los personajes aparecen como seres reales, no idealizados. Se vuelve a las formas clásicas, pero también se innova; en cuanto a la escenografía se tiende a la simplificación. Se pretende que el estilo sea natural, que sea comprensible.

Con el tiempo, el teatro ha dejado de ser un espacio popular, plaza-corral, y se ha convertido en un lugar al que el público no solo acude para divertirse, sino también para asistir a un acto cultural y social. Así como los avatares técnicos han creado montajes muy complejos: vídeos, fotogramas. Todo ello nos conduce al teatro espectáculo. Peter Brook lo ha definido como **“diferentes lenguajes sin palabras”**. Todo límite en el campo literario resulta difícil de determinar; pero en la dramaturgia podemos convenir que el término vanguardia podía circunscribirse a los años finales del siglo XIX. Los últimos años del siglo XIX están dominados por el sentimiento de angustia. Las dudas de las personas no encuentran cobijo ni en las creencias religiosas, ni políticas, ni científicas. La sensación de abandono se proyecta en todos los géneros literarios. El género dramático representa estas preocupaciones, en el que se combinan palabras, sonido, visión, movimiento y acción. La innovación más importante que aporta el realismo es la **representación** de las obras, y no tanto en los textos literarios. **Destacan, sobre todo, la labor de los directores de escena** que teorizan cómo debe ser el montaje y la interpretación dramática. Sobresale el director **André Antoine (1858-1943)**, fundador del teatro Libre de París en 1887; lo fundamental estriba en la forma de cómo se representaban las obras, que se pueden resumir en la importancia de todos los actores y no sólo del principal; eliminación del retoricismo y gesticulación. Que el espectador vea a los personajes como un ser humano y no como un intérprete. Los actores deambulan por el escenario como si lo hicieran por lugares auténticos. Introducción de hechos reales en el escenario que sustituyan a las telas y paneles pintados.

Otro director de escena importante es **C. Stanislavski (1863-1930)**. Se centra, sobre todo, en **el método de interpretación**, más que en la escenografía. Se interesa por la realidad interior de los personajes; refleja la complejidad de los sentimientos. **Stanislavski** fue el primer director de teatro. Creó el “Grupo de Arte de Moscú” (1898); al principio lo llamó “Arte popular”. De todas formas fue el progenitor del realismo

sicológico en la escena moderna. **Su meta:** “crear el primer teatro inteligente y moralmente abierto, a ese fin estamos dedicando nuestras vidas”.

Precursores de la vanguardia dramática propiamente dicha podían ser **Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente o Alfred Jarry** (1873-1907). Sin embargo, es el dramaturgo francés el que se lleva el palmarés de ser el "iniciador" **por su grito de rebeldía contra la sociedad y contra el teatro realista**; pero, paradójicamente, es el gran olvidado en cuanto a una bibliografía crítica de su obra. Pero en el campo docente, siempre es citado como el representante genuino de la ruptura del lenguaje anterior y como el auriga de los movimientos de vanguardia que se consolidarán en los primeros veinte años del siglo sobre todo del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo.

Con su primera obra, *Ubú Rey* (1896), provocó que el "sasafrás" teatral se conmoviera. **A. Jarry** iba más allá de la pura caricatura. **Denunció la miseria de la clase política, la corrupción del poder.** La simbología que se esconde detrás de Ubú es la desmesura brutal del dictador, el paradigma genuino de tantos "tiranuelos" como todavía, por desgracia existen. La nueva sociedad que subyace en su espíritu era difícil de implantar, precisamente porque los valores sociales poco importan si van contra lo establecido. Desgraciadamente, "los Ubú" no sólo no han desaparecido sino que están continuamente enraizados en las formas de vivir. Los "tiranuelos" de turno siempre están al acecho. El inspirador, según parte de la crítica del surrealismo, **André Breton**, definió a esta obra como "el **gran drama poético vengador de los tiempos modernos**". Una característica capital en Jarry es que rehúye del lenguaje común y conversacional, acumula sugerencias e imágenes, inventa neologismos, utiliza cultismos. El crítico Fernando Ponce distingue tres notas esenciales en el teatro contemporáneo: La omnipotencia del yo creador; la reducción de la realidad objetiva al predominio absoluto de la conciencia subjetiva; la libertad plena y absoluta del artista.

Del teatro realista se pasará a nuevos enfoques con los precedentes de dos dramaturgos escandinavos, el noruego **Ibsen (1828-1906)** y el sueco **Strinberg (1849-1912)**, modelo de un teatro de ideas desde posturas inconformistas. Parte de la crítica lo resalta como precursor de las tendencias del teatro de la crueldad y del absurdo. **A. Strindberg** se adentra en los caminos del expresionismo que renunciaba a la verosimilitud convencional de la trama. Estilizaba a los personajes para hacerlos más universales, de ahí que renunciara a la individualidad realista. Lo más sobresaliente de su dramaturgia lo hallamos en dramas naturalistas (*El padre*, 1886. *Señorita Julia*, 1888). Es la obsesión del yo frente a la realidad. Se muestra implacable con lo minucioso de los personajes; en la primera sobre la crueldad en el matrimonio; en la segunda, la lucha de clases. Dramas, como precursor del expresionismo y, por tanto, del teatro de vanguardia (*Camino de Damasco* (1898), en la que las alucinaciones le llevan a crear un mundo entreverado de expresionismo y simbolismo. *El sueño*, 1902, quizá estemos ante una de las estelas del teatro moderno y del surrealismo. *La más fuerte*, 1888, protagonizada por dos personajes femeninos en el que una escucha en silencio). Fundó el movimiento *Intim Teatern* (1902) para estimular al espectador. Simplifica los elementos decorativos, elimina la división en actos, las unidades de espacio, tiempo y acción, al mismo tiempo

que resalta lo psicológico, la importancia de la iluminación para conseguir una mayor proyección de los personajes que presenta desde diversos puntos de vista. Con el grupo intentó llevar a cabo el expresionismo. Representó *La Tempestad*, *La casa quemada*, etc. Un tema que le obsesionó fue la crítica a las instituciones de la época; además de la decadencia de la sociedad, la lucha de sexos, los conflictos de conciencia de las personas.

A **Henrik Ibsen (1828-1906)** se le considera como el creador del teatro de ideas. Ha servido como modelo para otros dramaturgos; se le destaca por profundizar en la psicología de los personajes y su implicación en los temas sociales, y todo con un estilo sencillo, ameno (“El lenguaje debe sonar natural y la forma de expresión debe ser característica para cada uno de los personajes de la obra, ya que un ser humano no se expresa igual que otro”). La dicotomía sociedad-individuo es primordial en sus obras. Sin embargo, en sus primeros pasos no hubo una ruptura con el teatro anterior y construye lo que se ha denominado drama histórico dentro de la tradición noruega con las obras *Brand* (1865), *Peer Gynt* (1865). La obra de más fama es *Casa de Muñecas*. Fue estrenada en 1879, supuso un cierto revulsivo. **Dos temas sobresalen** en la obra: **La incomunicación. El sometimiento de la mujer**. En lo personal depende de su marido. Así como antes dependió de su padre. Socialmente, Nora es rechazada, no está bien visto que **la mujer tenga autonomía**. Legalmente, su única forma de independizarse es abandonar a su marido. **Estructuralmente** al principio, Nora es presentada como una niña-recuérdese alondra, ardilla- con que Helmer la denomina, pero que ella rechaza después. A partir de la escena séptima del segundo acto y el flirteo con el doctor, el disfraz de napolitana de Nora simboliza su paso a la madurez sexual. En la escena quinta del tercer acto, Nora se despoja del disfraz, se viste de calle y se revela como una adulta que reniega de su anterior condición de muñeca. La obra es un alegato a favor de la liberación de la mujer.

Sin olvidarnos de otra obra que tanta repercusión tuvo: *Un enemigo del pueblo* (1882), el conflicto de un hombre frente a la sociedad que lo quiere acallar; es el realismo crítico en la dramaturgia. O otra gran obra *Hedda Gabler* (1890) en la que predomina el aspecto psicológico, en la que proyecta el teatro hacia el simbolismo.

Anton Chéjov (1860-1904), importante por abordar los temas imposibles, la frustración, la imposibilidad de los sueños, el fracaso, la soledad. A Chejov se le considera como el auriga del nuevo teatro ruso. Chejov e innovación van de la mano. Fragmenta la trama y apunta hacia aquellos contenidos caracterológicos, racionales o emocionales que no se consignan en las réplicas de los personajes, pero que se proponen al director de escena, a los actores y espectadores para que sean ellos quienes los desvelen. Su tema esencial es la frustración, la imposibilidad de que se cumplan los sueños. Obras: *La Gaviota* (1896, el intento inútil de unos personajes por conciliar arte y vida). *El jardín de los cerezos* (1904, la necesidad de talar el pasado para edificar un mundo mejor; es el tema de las generaciones). *Tío Vania*, 1899, reflexión sobre la persona que siente que ha perdido su vida. *Las tres hermanas*, 1901; es el sueño de estas mujeres provincianas que sueñan con una vida mejor. Sus temas van unidos a la soledad

de las personas y esta al fracaso. Fue un gran observador e intentó llevar a la escena la sociedad que veía. La técnica teatral para llevar a efecto los temas fue lo que se llamó “acción indirecta”, que consiste en primar más lo que ocurre fuera de la escena para potenciar la imaginación de los espectadores; sugerir más que mostrar.

Óscar Wilde (1854-1900). Es la vez que más destaca en el teatro inglés de finales del siglo XIX, en lo que ya ha recibido el marbete de “renacimiento del teatro en lengua inglesa”. Es el acercamiento del teatro a la realidad, a la sociedad del momento. Y esto es lo que se pretende: reflejar lo que ocurre en la vida. Wilde, cuya vida nos sobrecoge, se enfrentó a la sociedad puritana de esta época en todos los géneros: drama, poesía cuento y novela. Pero es en el dramático en el que sobresale. Los temas que desarrolla tienen el sustrato de ataque a la sociedad victoriana; y todo con humor, ironía, ingenio, agilidad en el diálogo y con un vocabulario culto.

Las obras que han roto los esquemas tradicionales del teatro fueron *Salomé* (1894)- en la que destaca el lirismo y la sensualidad-, *El abanico de lady Windermere* (1892), *Un marido ideal* (1893), *Una mujer sin importancia* (1893), *La importancia de llamarse Ernesto* (1895).

En este teatro que despunta a finales de siglo no se ha dado la importancia que tiene la renovación emprendida por Benito Pérez Galdós. Así en el año 1892 estrenó en el teatro de la Comedia de Madrid la adaptación de su novela *Realidad*. Pérez de Ayala manifiesta que Galdós escenifica un “universo de realidades vivas”. Esto contrasta con el teatro de finales del siglo XIX. Su teatro puede considerarse como “renovación”. Como lo es que utilice el diálogo para exponer ideas, hechos, de ahí que los personajes tengan ya una misión que cumplir para conducirnos a una tesis que el novelista quiere hacernos ver. La intolerancia que tantas veces nos visita en el teatro la observamos, sobre todo, en *Doña Perfecta*, *Electra* y *Casandra*. En esta última, Galdós presenta dos mundos antagónicos: doña Juana Samaniego -encarnación del espíritu inquisitorial en nombre de la religión- y Casandra- defensora de la libertad de conciencia. Sin embargo, la crítica, en general, ha destacado como la cumbre del teatro galdosiano a *El abuelo* (1904).

De renovación también lo fue el teatro de la **Renaixença** con Ángel Guimerá (1845-1924), como aglutinador, con su obra *Terra baixa*.

Otras líneas capitales finiseculares y de principios del siglo XX . El teatro simbolista tiene su máximo representante en el belga Maurice Maeterlink (*El pájaro azul*, 1908) Novísimas plasmaciones escénicas de una trágica imposibilidad de representarse es el teatro de L. Pirandello. Por ejemplo en *Así es si así os parece* (1916), *Seis personajes en busca de autor* ((1921). Otras aportaciones: **George Bernard Shaw** (*Pigmalion*, *Santa Juana*), Paul Claudel, etc.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).