

# La mirada de un tiempo ante la escena

El cambio de perspectiva al que asisten los estudios literarios<sup>1</sup> en la segunda mitad de la pasada centuria privilegia doblemente el estudio de los géneros del comentario. El ángulo desde el que contemplamos la realidad determina la forma de la misma. Los responsables de las intermediaciones críticas intervienen en la concepción del fenómeno teatral de cada tiempo. La historia del teatro comporta también la historia de la reflexión sobre el teatro, y la crítica teatral supone el primer lugar de tal reflexión. El presente estudio aborda el análisis de las modulaciones del discurso crítico que sobre el teatro se genera en los años que llevan a España de una dictadura a una democracia. Se halla pues en el centro de su interés el análisis de las ventanas desde las que nos hemos asomado a la ficción teatral en el periodo que va

---

1 Pozuelo Yvancos da ordenada y sistemática cuenta de los movimientos de la teoría en el acercamiento al estudio del texto literario en su clásico libro, *Teoría del lenguaje literario* (1988).

desde 1966 a 1982. El dibujo de los movimientos dentro del mapa de la crítica teatral resulta esencial para abordar el estudio de la *mirada* de un tiempo ante el acontecimiento escénico.

El hecho dramático revela un perfil u otro en función del lugar cultural, ideológico y estético desde el que es observado. Pérez Rasilla apunta cómo la crítica teatral “no solo aporta una peculiar perspectiva desde la que estudiar la historia de la escena española e, incluso, la historia estética e ideológica, sino que además proporciona luces decisivas y claves para interpretar la situación del teatro en España en la época actual” (*ADE*, núm. 43-44, 1995: 15). Ciertamente resulta valiosa la información que de ellas se desprende en múltiples aspectos y sentidos. Subraya Manuel Pérez en su estudio sobre la recepción del teatro en la transición la gran significación que presenta la crítica en este cometido así como en el dibujo de la actividad teatral de una sociedad en un periodo histórico concreto.

En su conjunto, las críticas teatrales constituyen una suerte de memoria espectacular del teatro y pueden sustentar de este modo una historia, total o parcial, de la creación dramática representada. Dicha historia teatral ya existe en estado latente entre las líneas y párrafos que como resultado de la actividad crítica pueblan determinadas páginas de los medios de comunicación colectiva (Pérez, 1998: XXI - XXII)

Es innegable el enorme valor de la crítica teatral como fuente para la historia de los escenarios.<sup>2</sup> No es, sin embargo, este el motivo de su estudio en el presente estudio, las críticas no constituyen el medio sino el objeto mismo de la indagación. Para comprender el desarrollo de la concepción dramática de nuestro pasado reciente deviene esencial el comentario que despierta el hecho escénico, este no solo revela información sobre el espectáculo mismo sino que evidencia aquello que el crítico, espectador experto, percibe (o no percibe) dentro del espectáculo,

---

2 A este respecto es preciso señalar la importantísima labor del profesor Romera Castillo en la dirección y liderazgo de un grupo de investigación que ha logrado ya significativos avances en la reconstrucción de la vida escénica española (Romera Castillo, 2004: 128-135).

aquello en lo que se detiene con mayor morosidad, lo que admira y le entusiasma, y lo que desaprueba y le molesta del acontecimiento dramático al que asiste. De esta manera, no solo los espectáculos perfilan el cambio sino también nuestro modo de hablar sobre los mismos. Roland Barthes afirma que “toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma” deviniendo “conocimiento del otro y conocimiento de sí misma en el mundo” (2003: 348). El estudio del discurso crítico sobre el teatro será así imprescindible en el intento de comprensión de los invisibles cambios que se producen en la mirada del espectador de aquellos días.

El análisis de la crítica teatral en el pasado siglo es un campo de investigación en el que aún queda camino por transitar. Si bien los pioneros trabajos de Dougherty y Vilches (1992, 1997) inauguraron tal perspectiva para el estudio del teatro, su atención se circunscribe al periodo previo a la Guerra Civil.<sup>3</sup> Para el dibujo general de la crítica de la segunda mitad del siglo resultan de enorme interés los volúmenes recopilatorios que Francisco Álvaro publicara anualmente desde 1953 a 1986. Menos frecuente resulta sin embargo el análisis de la producción crítica desde una perspectiva teórica, a este respecto contamos con el interesante estudio introductorio de Manuel Aznar con el que prologa las críticas de José María de Quinto publicada por la Universidad de Murcia (1997) o con el agudo análisis de Manuel Pérez (1998) sobre la crítica en la transición política. El presente trabajo viene a contribuir así en esta tarea aún no completamente resuelta aportando el estudio sistemático del discurso crítico sobre el teatro en el periodo que lleva a España de una dictadura a la democracia. A nuestro juicio, resulta de particular interés tal momento porque en él se forja un modo de pensar la teatralidad del que somos herederos directos. Estas páginas revelan cómo la crítica refleja e impulsa el quiebre definitivo de las poéticas textocentristas y la conquista irreversible de regiones no verbales para la definición de lo específicamente teatral. El giro resulta decisivo no solo para la historia de los escenarios sino también

---

3 Para la crítica inmediatamente anterior podemos consultar, asimismo, las críticas de Marquerié recogidas en el volumen *Desde la silla eléctrica* (1942).

para la conformación de la naturaleza misma de la disciplina teatral que saldrá, por fin, de los estrechos márgenes a los que le constreñía su exclusiva consideración verbal y literaria.

El análisis nos ha llevado a constatar que el cambio en el ámbito teatral se produce con anterioridad al cambio político, esto es, la transformación de la escena y de los discursos críticos sobre la misma es más significativa durante los últimos años de franquismo que cuando la libertad es conquistada en el ámbito político.<sup>4</sup> El paso de un modelo teatral a otro no es una consecuencia de la transición política sino un cambio que se fragua paralelamente. La apertura de los sesenta del régimen franquista deviene fundamental para el cambio en el ámbito teatral.<sup>5</sup> La horquilla de tiempo del presente estudio comprende por tanto desde 1966, año del que data la ley de prensa que viene a abolir la censura previa, hasta 1982, momento en el que se produce la consolidación democrática así como por la entrada oficial y definitiva en un sistema democrático de gobierno.

Para cartografiar el estado de la crítica hemos delimitado un corpus crítico cerrado a partir del establecimiento de un corpus previo de espectáculos. Optamos por la selección de seis calas a partir de un doble criterio: el autoral, de clara estirpe textual, en los tres primeros casos; y el determinado por la compañía o grupo que lleva a cabo la representación, de índole espectacular, en los tres siguientes. El corpus se constituye así por los montajes sobre textos de Ramón María del Valle-Inclán (catorce espectáculos en la franja temporal delimitada), las representaciones de textos de Federico García Lorca (quince espectáculos), las puestas en escena de piezas de Antonio Buero Vallejo

---

4 Consideramos muy interesante el testimonio de Ramón Buckley (1996) en su libro *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. En él postula la existencia de una transición antes de la transición, tesis sobre la que volveremos más adelante. Así explica la escasa presencia de la intelectualidad española en la transición política desde la significación internacional que, a su juicio, adopta la transición cultural generada por la revolución de mayo del 68.

5 Para ilustrar el cambio teatral que se produce en los años finales del franquismo es de capital importancia el libro de Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975)* (1999).

(once espectáculos); las propuestas escénicas de *Tábano Teatro* (doce espectáculos), los montajes de *La cuadra de Sevilla* (cinco espectáculos) y las representaciones de *Els Joglars* (once espectáculos); lo que genera un conjunto de sesenta y seis espectáculos teatrales<sup>6</sup> en los que rastrear su huella crítica. Pese a la reducción que implica toda selección, la elección de las seis calas no podía ser azarosa. En cuanto a los autores dramáticos seleccionados, hemos pretendido hacerla significativa recogiendo los fenómenos que Ruiz Ramón (1988: 215-219) nominó *operación rescate*, en las figuras de Valle-Inclán y de García Lorca; y *operación restitución*, en la de Buero Vallejo. Juzgamos decisivo el valor que tuvieron estos fenómenos en el final de la dictadura y en el comienzo de los nuevos tiempos. La manifiesta ausencia de los autores realistas —con la excepción de Buero— así como la de los llamados *nuevos autores* deviene signo de su restringida presencia en los escenarios de aquellos días. Hemos querido asimismo hacer presente el movimiento del teatro independiente a través de la elección de tres de los grupos más representativos de aquel momento: Tábano teatro, La Cuadra y Els Joglars. Esta opción comporta la búsqueda intencionada del reflejo de un cambio: el trasvase del reclamo desde la figura del autor o del texto dramático hacia los grupos o compañías y las particulares propuestas escénicas que las definen. Aunque este desplazamiento ha sido percibido por estudiosos (Oliva, 2004; Cornago, 1999), consideramos de sumo interés el análisis de la recepción de tal movimiento por parte del aparato crítico. El análisis comparativo de unos y otros dará luz sobre los procesos de cambio que entretejen el discurso crítico de estos años. El corpus de espectáculos se circunscribe exclusivamente a espectáculos cuya representación tiene lugar en la capital.<sup>7</sup> El centralismo imperante

---

6 Para la elaboración del corpus de espectáculos nos hemos servido del número once de la revista *Ínsula* (dedicado íntegramente a puestas en escena de Valle-Inclán), Pérez Jiménez (1993), equipo Pipirijaina (1975) y Francisco Álvaro (1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983).

7 La inclusión de la actividad escénica y crítica de las diferentes regiones nos enfrentaría a una cuestión distinta, de mayor envergadura, que sobredimensionaría el presente estudio y lo descentraría de su propósito nuclear.

en el momento solo dota de visibilidad —en el sentido de generar un discurso en torno a ellos que los haga existir a través del comentario— a aquellos espectáculos que logran acceder a la capital.

El estudio, en su pretensión globalizadora, aborda el análisis tanto de la crítica presente en la prensa periódica no especializada como en la específica teatral. Si la primera nos permite acceder al discurso teatral más divulgativo, el que está a la mano del espectador normal y que, por tanto, conformará paulatinamente la conciencia social de lo que concebimos como teatro; la segunda es, sin embargo, de naturaleza más profunda, más serena, más experta pero, también y por lo mismo, de alcance más limitado. Dada la imposibilidad de recoger la totalidad de las manifestaciones de la prensa periódica en un momento histórico en el que esta es particularmente efervescente y prolija, hemos procurado la elaboración de un corpus crítico representativo. De este modo, hemos seleccionado, en la configuración del mismo, las críticas procedentes de *Abc* (47 críticas), *Triunfo* (43 críticas), *la Gaceta Ilustrada* (30 críticas) y *El País* (30 críticas) dentro de la prensa no especializada;<sup>8</sup> y las procedentes de *Primer Acto* (35 críticas), *Yorick* (8 críticas) y *Pipirijaina* (24 críticas), en el caso de la prensa específicamente teatral.

Tras la fase de documentación y conformación del corpus de críticas, cumple el estudio comparativo de las mismas. Ante un corpus de más de doscientas críticas<sup>9</sup> que valora un total de setenta y siete espectáculos diferentes, resulta preciso un esquema de organización para acometer el análisis. Procedemos, en primer lugar, al examen de

---

8 Hemos optado por la no inclusión de las antologías críticas de *El espectador y la crítica* de Francisco Álvaro en el corpus, dado el carácter secundario que presentan. La reconstrucción que ejerce el editor entretejiendo palabras de un diario con las de otro en un discurso único, si bien resulta muy interesante para el conocimiento del sentir general de una época sobre los espectáculos, puede distorsionar el análisis que pretendemos. Nos parece, asimismo, que una tesis doctoral exige el trabajo de campo que nos ofrezca el material contextualizado en el marco discursivo original. Su consulta ha sido decisiva, sin embargo, en la conformación del corpus de espectáculos así como en la obtención de datos sobre los mismos.

9 150 dentro de la prensa inmediata o no específicamente teatral; y 67 de investigación o específica.

la crítica inmediata inserta en prensa no específicamente teatral, esto es, a las críticas procedentes de *Abc*, *Triunfo*, la *Gaceta Ilustrada* y *El País*. Al presentar los rasgos semejantes antes apuntados será posible la comparación de unas muestras con otras. En segundo lugar, abordaremos el análisis de la crítica de investigación de las tres revistas seleccionadas, *Primer Acto*, *Pipirijaina* y *Yorick*. Cualquier espectáculo teatral es una suma de signos de diversa índole, un espacio dialéctico en el que se entretejen distintas artes en pos de una experiencia estética y comunicativa. Para abordar el análisis de la crítica de un objeto de semejante complejidad, detendremos nuestra atención en examinar qué partes del conjunto artístico que supone la puesta en escena han reclamado la mirada y la palabra del crítico. Para lo cual proponemos un esquema de análisis que combina la diferenciación inicial propugnada por Bobes Naves<sup>10</sup> (texto literario//texto espectáculo) y la clasificación, ya dentro del texto espectacular, de los signos de la escena en trece sistemas, modelo de enorme eficacia propuesto por Tadeusz Kowzan (1992: 189). Reorganizados estos trece sistemas de signos en seis bloques, el esquema resultante es el siguiente:

- Texto literario: cuestiones extratextuales + cuestiones textuales
- Texto espectacular: Palabra + 1. Interpretación (tono, gesto, mímica, movimiento); 2. Escenografía (accesorios y decorados); 3. Vestuario y caracterización (maquillaje, peinado y traje); 4. Sonido; 5. Música; y 6. Iluminación.

10 Es clásica ya esta distinción, enormemente operativa para el análisis, esbozada en el prefacio de su *Semiología de la obra dramática*: “Para analizar estas unidades o categorías, partimos de una propuesta inicial: consideramos el Texto Dramático como el conjunto de la obra escrita y la obra representada, con todas las relaciones suscitadas en el proceso de comunicación en dos fases: lectura, representación, y distinguimos en él dos aspectos (no dos partes o fases), el Texto Literario y el Texto Espectacular; el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación, pero ambos están en el texto escrito y en la representación; en el texto escrito todo está bajo expresión lingüística; en la representación el texto literario se conserva en forma de palabra (diálogo principalmente), y el texto espectacular en forma de signos verbales (diálogo) y no-verbales” (Bobes Naves, 1997: 11-12).

Observaremos, por tanto, en cada bloque el tratamiento crítico que recibe ese aspecto de la representación. Claro está que tal delimitación responde a fines puramente metodológicos, ya que nunca podríamos establecer compartimentos estancos en el entrelazado de los distintos códigos artísticos que se produce en la escena en la búsqueda de un sentido único y coherente al tiempo que plural y abierto. La eficacia de labores como la dirección reside, entre otras cuestiones, en la adecuada coordinación de todas ellas. Dentro de este examen, serán aspectos a tener en cuenta el tiempo —las líneas— dedicado al análisis de cada apartado, el dominio de la atención de un aspecto sobre otro, la terminología empleada, la profundidad del análisis, los aspectos juzgados como positivos, los señalados como negativos, constantes repetidas crítica tras crítica, etc. Dentro del texto literario, nos detendremos primero en el análisis de cuestiones extratextuales (ideológicas, históricas, sociales y políticas), para proceder seguidamente a indagar en aspectos inmanentes a la crítica del texto dramático, esto es, en el análisis que de la forma y del funcionamiento del artefacto literario se lleva a cabo en la crítica teatral. Aplicaremos el esquema esbozado a cada una de las críticas del corpus, con la pretensión de ser exhaustivos y ordenados en el análisis; las conclusiones cuantitativas obtenidas del mismo serán vertidas en las gráficas recogidas en el anexo así como en el discurso del trabajo en el que daremos cuenta de los elementos más significativos así como de su evolución en el transcurso de los años que nos ocupan. Tras el análisis llega la reflexión crítica y razonada que implica no solo la descripción del movimiento sino el aporte de una dimensión explicativa. Ante la evanescencia de la más efímera de las artes, nos queda la crítica, huella y primer reflejo del movimiento de los escenarios así como índice de la percepción primera de tales acontecimientos. En ella proponemos detener nuestra mirada para reflexionar acerca de la evolución de la concepción de lo teatral en el ámbito español.

El presente estudio nace así desde el horizonte teórico del tercero de los tres grandes paradigmas que presiden el ámbito de la teoría de la literatura en el pasado siglo xx. Tras la hegemonía de la poética formal del signo, en la que el lugar central —antes ocupado por el autor— es conquistado por el texto en su aspecto más inmanente, la atención de



la teoría se desplaza hacia las instituciones lectoras y el campo literario que estas configuran. Se erige con el centro el debate sobre qué hemos considerado literario —teatral, dramático, escénico— en función de qué factores. La puesta en cuestión del canon norteamericano viene a reivindicar el valor de la intervención sobre lo artístico que se genera desde la atalaya del comentario. La evidencia de que el objeto literario o artístico —el teatro, en este caso— es la consecuencia del lugar teórico y crítico adoptado obliga al estudio cuidadoso de dicho lugar. Conscientes pues del papel decisivo que el discurso de la crítica cobra en la definición y determinación del objeto artístico —de lo que va ser considerado y prestigiado como *teatro* en cada momento—, urge situar en el centro de nuestra atención el estudio del género del comentario, el análisis de la mirada, de las ventanas desde las que se contemplaron los textos y los escenarios en aquellos días.

El lugar del que nace el estudio es, por tanto, un lugar intersticial, emplazado en el quicio metadiscursivo entre la historia y la teoría teniendo como objeto de análisis a la crítica misma.<sup>11</sup> En el nudo de estas tres disciplinas se perfila la esfera del presente trabajo. Es teórico-crítico estando a su vez traspasado por el eje diacrónico que introducen los estudios históricos de la literatura. Entendemos que el lugar del estudio es eminentemente teórico en tanto pretende abstraer, categorizar y determinar cuáles han sido los lugares, criterios y taxonomías operantes en el discurso crítico sobre el acontecimiento dramático en su doble dimensión textual y espectacular. Es crítico en tanto supone un discurso sobre un discurso —tomando prestadas las palabras a Barthes— el objeto del discurso “no es el ‘mundo’, es un discurso, el discurso de otro”, el discurso de la crítica, añadimos para el caso que nos ocupa. Si “la crítica es discurso sobre un discurso, el discurso de otro, —seguimos citando a Barthes— es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje

---

11 René Wellek en el capítulo titulado “Teoría literaria, crítica e historia” publicado en su monográfico sobre *Conceptos de crítica literaria* (1968) ya subrayaba la interrelación que une consustancialmente las tres áreas de conocimiento: “Están tan completamente interrelacionadas que es inconcebible la teoría literaria sin la crítica o la historia, o la crítica sin la teoría o la historia, o esta última sin las dos primeras” (Wellek, 1968:11).

(como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje objeto)” (Barthes, 2003: 349). El estudio responde, por tanto, a un lenguaje de tercer grado —crítica de la crítica, o mejor, teoría de la crítica— en tanto el discurso-objeto que analizamos no es lenguaje primero o literario sino lenguaje segundo o crítico de aquel propiamente dramático. La historia de la literatura actúa transversalmente en tanto no leemos el discurso crítico desde el sistema histórico, social, estético y económico del presente sino desde la reconstrucción —si bien condicionada por el presente desde el que se reconstruye, pero al tiempo posibilitada por la misma distancia— del polisistema que operó en tal momento.

Proponemos el estudio del discurso crítico no como dispositivo aislado de la realidad que lo circunda sino precisamente como un mecanismo más dentro del polisistema teatral, *condicionador* y *condicionante* al tiempo de los demás elementos del sistema. Por tanto, para su estudio nos interesan particularmente las teorías sistémicas por atender al fenómeno en toda su complejidad sin obviar elementos extraliterarios que puedan tener una repercusión definitiva en la configuración de lo propiamente literario. A nuestro parecer, el género teatral reclama con mayor avidez tal enfoque totalitario dado la doble recepción que lo define y que lo ata más directamente a un amplio abanico de elementos extratextuales procedentes de sistemas exógenos. Así tanto la teoría de la cultura de Iuri Lotman como la de los polisistemas postulada por Itamar Even Zohar —e influida por la de aquel— parten de una concepción de la cultura como conjunto de códigos relacionados de sumo interés para nuestro objeto. El planteamiento que proponen estos acercamientos a la literatura —especialmente la teoría de la cultura de Lotman y la de los polisistemas de Even Zohar— nace de decisivas aportaciones del formalismo ruso al estudio de la literatura como *sistema dinámico* y *cambiante*. La conexión entre *sistema* e *historia* que tan productivamente traza esta escuela será clave en la urdimbre de las teorías sistémicas. Bourdieu, desde una perspectiva sociológica, acomete una tarea semejante en el establecimiento de los poderes que operan e

intervienen en el campo artístico.<sup>12</sup> Ni la literatura ni el teatro son fenómenos estáticos y universales ajenos al correr de los tiempos, a sus ideologías y sus leyes sociales o de mercado. Observaremos por tanto en el análisis de la crítica cómo en las sanciones respecto a lo teatral constituyen vectores de igual o mayor fuerza los extraliterarios o exógenos al sistema propiamente literario que los pertenecientes a él, así como el modo en que unos y otros operan en el empuje o freno del movimiento hacia determinados lugares. De este ámbito arranca y se nutre el planteamiento teórico del presente estudio.

---

12 Ver *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1988) y *Las reglas del arte* (1992).