

PRÓLOGO

El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920) es un libro sobre el «teatro poético» español de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Aunque la bibliografía que atañe al género dramático del primer tercio de la centuria aumenta exponencialmente, son todavía muchos los aspectos que conviene investigar a fondo o proponer desde otras perspectivas. Uno de ellos es el que se refiere al objeto central de este ensayo, las relaciones entre poesía y teatro, géneros ambos privilegiados durante la Edad de Plata, que no viven de espaldas sino en estrecha colaboración. El «signo lírico» que caracteriza, en palabras de Pedro Salinas, a la literatura española contemporánea se impone sobre todos los géneros literarios como «reacción idealista» frente al realismo positivista. Esta influencia está determinada, asimismo, por el sincretismo de una época —el «fin de siglo», el simbolismo europeo, el modernismo en su acepción hispánica— marcada por una profunda crisis social, moral, espiritual y estética.

El teatro no es ajeno a ese proceso de «poetización» y son varias las formas en que se manifiesta la interrelación entre la poesía y el drama como posibilidad de renovación escénica. El llamamiento que hizo Jacinto Benavente —en su famoso artículo titulado «El teatro de los poetas» (1907)— para que los poetas se sumasen a la tarea regeneradora de la escena tuvo importantes consecuencias y fue secundado por dramaturgos muy diferentes, desde Marquina y Villaespesa hasta Valle-Inclán y García Lorca. Pero no todos ellos asumieron esta necesidad de «poetización» con el mismo significado y en su mayor parte apostaron por un teatro escrito en verso, histórico y tradicionalista, que remedaba el teatro del Siglo de Oro y el drama romántico. El subgénero teatral que tradicionalmente se ha identificado con este fenómeno es el llamado «teatro poético», pero sus características temáticas y formales, así como sus particulares condiciones de producción, no se corresponden con la verdadera dimensión que tiene la presencia de la poesía en el teatro. Simultáneamen-

te, la prosa se convirtió también en vehículo expresivo de otras formas dramáticas, vinculadas a la poética simbolista y mucho más «poéticas» que aquellas que triunfaban sobre las tablas, pero destinadas en muchos casos a ser «teatro para leer» por condicionantes internos y externos del propio medio teatral. Sobre esta modalidad de «teatro poético» modernista-simbolista —denominado también «drama lírico» por su conexión con la estética europea finisecular— versa el contenido de esta monografía, cuyo objetivo fundamental es el de confirmar una vía alternativa de teatralidad que permita reformular críticamente la historia de nuestro teatro, no solo para ampliar la noción de «teatro poético», sino para admitir sin prejuicios ni complejos la existencia de un drama simbolista en España.

* * *

En la introducción del libro se plantea «La cuestión del “teatro poético”» para definir claramente el marco teórico de la investigación. Las relaciones entre la poesía y el teatro son fiel reflejo de la indeterminación de los géneros literarios desde el Romanticismo y muy especialmente desde finales del siglo XIX. En esta línea de interpretación, se replantean asuntos tan relevantes para la escritura simbolista como las definiciones de poesía en verso, «poema en prosa» y prosa poética. Después de proponer someramente un modelo artístico de puesta en escena para estas formas dramáticas, se exponen las teorías sobre el «teatro poético» desde T. S. Eliot y la crítica anglosajona (*poetic drama*) hasta la *réaction idéaliste*, los estudios sobre el simbolismo y las aportaciones fundamentales de Peter Szondi sobre el *lyrische Drama*, reivindicadas en España por especialistas en la materia como Rubio Jiménez o Hübner, entre otros investigadores.

En la primera parte de la monografía se analiza la presencia de «La “poesía” en el teatro europeo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX», puesto que el ya aludido fenómeno de «poetización» del drama constituye una de las vías de renovación más importantes para el teatro europeo contemporáneo. Coincidiendo en el tiempo con las teorías de Zola sobre el naturalismo, la crisis de «fin de siglo» impone una verdadera revolución ideológica, estética y espiritual en pugna contra la representación mimética de la realidad, cuestionada por los grandes maestros del teatro europeo: Ibsen, Chéjov, Hauptmann, Strindberg y Maeterlinck. Casi sin solución de continuidad desde la época romántica, en ese período se fraguan la teoría de las *correspondances* de Baudelaire —avalada por la tradición precedente de la ópera «total» de Wagner— y las ideas de Mallarmé sobre la desrealización de la escena o el triunfo de la imaginación como escenario de un hipotético drama ideal. Al calor del movimiento simbolista, se produce un primer proceso de «reteatralización» en todo el contexto europeo, caracterizado por la «idealización» —en verso y mayoritariamente en prosa— y por la búsqueda de nuevos medios de expresión artística como la pintura o la música; también se reformulan antiguas prácticas escénicas como la pantomima o la danza. Nuestra definición de la poética simbolista trasladada al tea-

tro incluye todos estos lenguajes, desarrollados en las dos iniciativas fundamentales para entender la puesta en escena simbolista: el «Théâtre d'Art» y el «Théâtre de l'Œuvre». Al final del capítulo, recordamos las aportaciones teóricas y los montajes más destacados de los directores europeos más implicados en la proyección escénica del simbolismo: Appia, Gordon Craig y Meyerhold.

En la segunda parte del volumen se examinan «Las ideas literarias sobre el “teatro poético” en España». Nos proponemos un «viaje entretenido» por la historiografía literaria y teatral contemporánea, con el objetivo de contrastar las diferentes orientaciones que sobre la relación entre la poesía y el teatro de la época plantean los investigadores. Nuestro objetivo primordial al presentar esta exposición de ideas sobre el «teatro poético» consiste en poner de manifiesto la necesidad de proponer una visión más integradora, que supere definitivamente la idea de que el «teatro poético» responde solo al uso del verso y a la temática histórica, como aparece en la mayor parte de la historiografía. Se recogen además las muestras más representativas del intenso debate que generó el tema entre los partidarios de crear un teatro al servicio de la patria y quienes pretendieron superarlo con la introducción de las corrientes idealistas y de la estética simbolista. En último término, se incluyen las opiniones teatrales de los poetas modernistas más relevantes, en el sentido de que sus declaraciones constituyen una suerte de «teoría teatral», que puede contribuir a entender el «teatro poético» desde una perspectiva diferente, motivada por la visión de aquellos que lo contemplan con la mirada de un poeta lírico.

Finalmente, en la tercera parte del libro, titulada «Del “poema en prosa” al “teatro poético en prosa”: el drama modernista-simbolista en España», se aborda un estudio más o menos exhaustivo de la recepción del teatro simbolista europeo, centrado en la figura del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Al mismo tiempo, se consideran las primeras manifestaciones de la «reacción idealista» en el teatro español de la época modernista —tanto en el ámbito castellano (desde Valera, Pérez Galdós y Ganivet hasta el Benavente de *Teatro fantástico* y los Martínez Sierra de *Teatro de ensueño*) como en el catalán (con Gual y Rusiñol a la cabeza)— para desterrar la idea generalizada de que el teatro español no supo asimilar el influjo del simbolismo europeo. También se consignan las huellas maeterlinckianas de quienes adoptan *La intrusa* como un modelo de «teatro de ensueño» —Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Carner como ejemplos señeros— y de aquellos que se inspiran en el misterio y la fatalidad que aparece en las primeras piezas del belga para configurar dramas en los que, con el paso de los años, todavía es posible encontrar ciertos ecos; así en el caso de Goy de Silva, Zozaya, Zamacois o *Alonso Quesada*. Seguidamente, acometemos un extenso estudio monográfico de los temas y formas del «teatro poético» modernista-simbolista, en el que nos atrevemos a plantear una propuesta de viaje —temática religiosa, teatro de animales, danzas pantomímicas, dramas musicales, misceláneas de textos modernistas, etc.— más interesada en rescatar autores y textos inéditos para la investigación que en repetir lo referido a los dramaturgos y obras que cuentan ya con una extensa bibliografía, como Valle-Inclán o Gómez de la Serna. En

el último capítulo del libro, se desarrollan las claves para interpretar la poética simbolista del espectáculo, utilizada como referencia para las escasas representaciones de este tipo de teatro que pretendían renovar la escena por la elección del repertorio, la originalidad de la *mise en scène* o el público al que estaban dirigidas; entre ellas destacan el «Teatre Íntim» de Gual, el «Teatro artístico» de Benavente, el «Teatro de Arte» de Miquis o el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra.

* * *

Desde el punto de vista metodológico, hemos intentado conciliar la teoría, la historia y la crítica. El trabajo tiene en cuenta aspectos relacionados con los estudios de recepción, la poética del drama, la puesta en escena y la escenografía. El resultado es complejo, sobre todo en lo que atañe a la teoría, pues que se trata de un tema que no siempre se ha abordado con el rigor crítico debido y que los manuales de literatura y las historias del teatro no han contribuido demasiado a esclarecer. La necesidad de realizar una síntesis monográfica y panorámica exige a su vez delimitar bien la cronología, que en este caso se inicia en la década de 1890 —cuando se localizan los primeros textos adscritos a la estética simbolista— y que se extiende, aproximadamente, hasta 1920, una fecha bastante imprecisa en la que —a pesar de la irrupción de las vanguardias— todavía es posible encontrar algunas muestras teatrales de un modernismo tardío. Por último, hemos adoptado una perspectiva multidisciplinar para analizar los textos, puesto que son varias las manifestaciones artísticas que están implicadas en la «poetización» del drama, y, en la medida de lo posible, hemos intentado tener en cuenta la puesta en escena real o potencial de esos textos. Muchas de las piezas que discurren por estas páginas no refrendaron su potencialidad teatral sobre los escenarios debido a una exigencia estética que ni empresarios ni público fueron capaces de asumir, pero eso no es un impedimento —por el contrario, plantea interesantes retos para la dirección de escena— para que tales propuestas se conviertan en materia prima de un futuro teatro de arte.

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de todo trabajo de investigación son varias las personas que contribuyen a que su desarrollo sea más llevadero. En este caso, mis primeras palabras de agradecimiento han de estar dirigidas al doctor Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid), por su magisterio en la realización de la tesis doctoral que constituyó el origen de este trabajo. Asimismo, quiero dejar constancia de la generosa ayuda que siempre me han prestado otros investigadores, en diferentes momentos de este proceso, para que la nave llegara a buen puerto. Durante mi estancia en la Queen Mary University of London, gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU), tuve la suerte de conocer a la profesora María Delgado, que me brindó su hospitalidad y me abrió las puertas de las mejores bibliotecas de Londres. Allí conocí también al profesor David George, ahora ya emérito en la Swansea University, con quien inicié varias conversaciones sobre el teatro de la Edad de Plata que han continuado en Madrid. El doctor Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza), quizás el mejor conocedor del «teatro poético» en España, me brindó sabios consejos durante un curso de verano escurialense. La profesora Paola Ambrosi (Università degli Studi di Verona), con quien tanto me gusta ir al teatro y pasear por el Madrid de las Letras, se ha mostrado siempre cariñosa y deseosa de que se cumplieran mis proyectos. La doctora Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante) me ha demostrado, en repetidas ocasiones, su afecto y me ha inspirado académicamente. Y el doctor Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba) me ha transmitido en todo momento su impulso vitalista, que hace de la investigación filológica una fiesta barroca.

Tengo que dar las gracias de manera muy especial a mis colegas y ante todo amigos de la Universidad Complutense de Madrid por sus jugosas aportaciones y por la confianza que siempre han depositado en mí. Estoy en deuda con los doctores Emilio Peral Vega, Antonio López Fonseca y Francisco Sáez Raposo, compañeros de

viaje incondicionales —ellos y sus familias— desde hace ya muchas primaveras: *ubi bene, ibi patria*. Quiero celebrar igualmente la amistad de mis compañeros de fatigas en el Colegio San Pablo CEU de Montepríncipe: Sylvia Pinillos, José Manuel Ruiz, Isabel Ramos, Mabel Martínez-Perelló, Ana Dorado y Julia Aguilar, entre otros. Con ellos comparto día a día las inquietudes de una ilusionante profesión docente y el intento de transmitir a nuestros alumnos adolescentes la utilidad de las cosas que todavía creen inútiles.

No me olvido en este capítulo de agradecimientos de mis amigos, especialmente de Isabel Arranz y de Juanjo de la Puente, por tantas cosas buenas como hemos vivido juntos ayer, hoy y siempre. Ni de Marta Olivas, Ramón Martínez, Pilar Torres, Ana Galán, Oihan Iturria, Elena Rueda, Roberto Álvarez y Marta Torres. Tampoco de los míos, de mi familia, de mis padres y hermanos, por alentarme continuamente y por compartir conmigo los momentos más importantes de mi vida. A ellos está dedicado este libro.