PRINCIPALES CORRIENTES DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

En un panorama de las principales corrientes y autores del teatro español del siglo XX hay que ir a más de cien kilómetros por hora para poder resumir todas las tendencias.

Muy rápidamente diremos que al finalizar el siglo XIX, en 1892, es precisamente un novelista, Galdós, el que marca el rumbo al teatro español con obras que en su tiempo son tenidas por revolucionarias, en cuanto marcan una revolución teatral. En 1892 se estrena la obra *Realidad,* y el mero título señala la tendencia total a un realismo sobrio y matizado.

Son muy interesantes las opiniones o declaraciones teóricas de los autores de teatro sobre su propia obra y sobre su concepto del teatro. Por eso vamos a citar con frecuencia la teoría de cada autor teatral, porque ellas marcan la evolución del teatro.

Galdós dice que busca *la escuela de la naturalidad... en vez del arte enfático de los autores; atender más a la verdadera expresión de los sentimientos que a los efectos,* y añade: *El teatro debe tratar de nuestra propia vida, con caracteres de sencillez y verdad.*

Este teatro realista, por lo que se refiere a la escenografía, adopta un realismo de pormenor de la escuela de Antoine, del Teatro Libre de París, donde se llegaron a sacar a escena piezas sangrantes para ambientar al vivo una carnicería.

La compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que pusieron en escena a Galdós, llevaron al máximo este procedimiento. Nuestros abuelos recuerdan que en las mesas de los escenarios, cuando se servía una comida, se comían langostinos de verdad y se bebía *champagne* auténtico, y que los aristocráticos actores se hacían traer tapices y muebles de estilo para ambientar con autenticidad las obras representadas.

Como reacción ante aquellas otras falsas comidas con pollos de cartón y copas vacías, esto era una renovación.

Este teatro realista era al tiempo un teatro de ideas, las ideas de Galdós puestas en acción, las novelas teatralizadas y hasta de intención social. Así *La loca de la casa, La de San Quintín, Voluntad* y aquella tremenda *Electra,* cuyo estreno marca un hito en la escena española, como pudo marcarlo *Hernani* en Francia. Y por cierto que ya en *Electra* el realismo desemboca en un simbolismo.

El realismo de Galdós ofreció por primera vez en los escenarios el interior de la casa de una cortesana, lo que hizo que algunas señoras

distinguidas se fuesen de los palcos. Este realismo no permite más que la prosa. Recordemos que todo el teatro romántico había sido teatro en verso.

También a finales de siglo aparece Benavente. La realidad, la costumbre, el acontecimiento diario de la sociedad de la época son los elementos de la obra de Benavente, que, junto con una idealidad ibsesiana, revoluciona la escena de fin de siglo.

Relata la actriz Carmen Cobeña en un artículo necrológico sobre Benavente el regocijo y la mofa del público cuando en la primera representación de la comedia *El nido ajeno* uno de los protagonistas dice sencillamente en la escena del primer acto: «Dame la magnesia». Esta frase tan natural, tan de todos los días, provoca la hilaridad del espectador, que está acostumbrado a frases más altisonantes. Precisamente esta frase, tan simple, tan normal, tan dentro de la realidad, representa, en parte, la nueva escuela. Benavente escribe un teatro en prosa, donde los personajes hablan un lenguaje que da la sensación que todos podríamos hablar y donde se mueven con naturalidad y sin gestos afectados. Benavente seguía las indicaciones de *Antoine* cuando dice: *La verdadera obra realista exige un juego escénico sincero y natural, así como las obras clásicas necesitan la declamación, porque sus personajes casi siempre son puras abstracciones sintetizadas y carecen de vida real.* Benavente pertenece a la escuela del verismo y aplica los principios de la verosimilitud naturalista.

Ya pueden ustedes comprender que necesario es que un actor y un director de escena sepan literatura, pues el simple hecho de aplicar el sistema de dicción a una obra enfática puede destrozarla, que es lo que estamos viendo que sucede con nuestro teatro del Siglo de Oro; los actores se empeñan en decir el verso como si no fuera verso, cuando tienen que aplicar la declamación. Esto hizo que Zorrilla, en sus divertidos *Recuerdos de un tiempo viejo,* dijese que el famoso actor Julián Romea le había chafado muchas de sus obras, pues se empeñaba en aplicar la escuela de la naturalidad a dramas que no eran nada naturales, y exclamaba: «*¡La realidad del arte no tiene nada que ver con la realidad de la naturaleza!*» En su caso tenía razón.

El teatro de Benavente es teatro en prosa, con una separación total y definida entre sala y escenario, a la manera tradicional.

Mientras, en el extranjero estrenan Ibsen, Wedeking, Oscar Wilde, Bernard Shaw, G. Hauptmann, Srindberg, D'Annunzio, y Stanislawski en 1898 crea el Teatro Libre de Moscú, con su psicologismo verista, que culmina en la puesta en escena de *Las tres hermanas,* de Checov. El teatro de Benavente, impávido, ocupa más de medio siglo.

Así como Benavente, con su alta comedia de salón, quedaba incluido

en el costumbrismo de la época, Carlos Arniches es el mejor representante del costumbrismo de la clase baja, comedia popular, de gente del pueblo de Madrid, de los Madriles, para decirlo con tono arnichesco. Su teatro de género chico, de tan hondo arraigo a principios de siglo, entronca con la tradición del sainete dieciochesco de don Ramón de la Cruz, cuyos antecedentes están en Quiñones de Benavente. A Arniches le inspira Bretón de los Herreros y aquel inefable Ricardo de la Vega con *La verbena de la Paloma* y *Pepa la frescachona.* En música, Chueca y Chapí. Así Arniches estrena con música en el teatro Apolo *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez,* sainete de costumbres madrileñas.

Se ha dicho que no todo es costumbrismo en la obra teatral de Arniches. Indudablemente el autor, aunque toma como materia prima para la elaboración de sus comedias al pueblo de Madrid, también imprime una deformación artística a sus observaciones de la vida real. Arniches, pues, copia e inventa. El resultado es esa jerga madrileña, difícil e inimitable, salpicada de chistes y modismos, que hace reír y entusiasma a críticos tan exigentes como Pérez de Ayala y escritores como Valle-Inclán y Pedro Salinas.

El diálogo de las comedias de Arniches vale más que las situaciones o el enredo. También Arniches en la creación de tipos es extraordinario. Fernández Almagro ha llegado a comparar estos tipos fantoches a los esperpentos de Valle-Inclán. Ya Arniches titula sus obras *sainete lírico, farsa cómica* y *tragedia grotesca.*

Tanto Galdós, Benavente como Arniches son enormemente populares, y llegan a la mayoría de los españoles, unos por su realismo y hasta filosofismo barato y el otro por su gracia melodramática. En todos ellos el personaje es monolítico, y su identidad no se pone en duda.

La aparición de Pirandello en la escena mundial marca época y determina un brusco viraje en la escena española, aunque sólo se manifiesta minoritariamente. Según Siegfred Melchinger: «*Pirandello dio el paso decisivo...; erigió en método el desenmascaramiento de los estratos que componen la persona: el hombre no era ya una esencia inequívoca, sino un ser de muchos rostros, y en eso precisamente consiste, según Pirandello mismo, su dramática: la constante confusión entre máscara y rostro...; la imposibilidad de determinar con exactitud la transición entre la apariencia y el ser.*»

El mismo Pirandello declara en Barcelona en 1924: «*Las gentes dicen que mi teatro es un teatro oscuro y le aplican el calificativo de cerebral. El teatro moderno posee un carácter diferente del antiguo: mientras que la base de éste es la pasión, aquél es la expresión del*

intelecto. Una de las novedades que he procurado al nuevo drama consiste en convertir el intelecto en pasión.»

El reflejo de Pirandello se acusa en Unamuno, valioso autor de teatro, cuya obra no tiene ninguna repercusión mayoritaria en su tiempo, ya que sólo fue estrenado en funciones únicas y universitarias, lo que no obsta para que posteriormente Buero Vallejo le haya reconocido como uno de los autores que más le han influido. Hay que ver, o si no hay que leer *Fedra* (1921), *Todo un hombre* y *Soledad.*

Escribió Unamuno un artículo titulado *Pirandello y yo* acerca de la identidad de los problemas que ambos se planteaban. El teatro intelectual, el cerebralismo de los creadores, se rebela contra el simple realismo de Benavente y mucho más contra el realismo minucioso de la escenografía. En el prólogo a *Fedra* dice Unamuno: «*es obra de pasión...; no tiene aparato; de una simplicidad adrede, exagerada, de una desnudez extrema. Es prosa muy enjuta, sin trajes, sin decorado, sin nada más que tres almas al desnudo*»; y luego añade algo que hoy puede sorprender a muchos, porque está en completa contradicción del llamado teatro total: «*Hay que acostumbrar a la gente a que vaya al teatro..., más que a ver,* A OÍR. LA PANTOMIMA, LO CINEMATOGRÁFICO, ES LA MUERTE DEL TEATRO COMO LITERATURA.» Por lo tanto, Unamuno insiste en que: «*No quiere necesitar esta tragedia del concurso del pintor, escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero.*»

Un puritanismo absoluto, una austeridad como la de don Miguel, todo ello a favor de la palabra. Como escenografía, a Unamuno le bastaba una sábana blanca. De su misma opinión es Pío Baroja, metido a crítico de teatro (que duró muy poco, pues sus críticas eran de una sinceridad brutal), cuando decía que se podía representar un «*Hamlet en camiseta*».

Entre los intelectuales que renuevan el teatro y siguen sin tener éxito alguno en su tiempo está Valle-Inclán, que hoy nos parece el máximo renovador y anticipador de toda la escena española. Parece imposible que hayan tenido que pasar más de cincuenta años para que el teatro de Valle-Inclán aparezca en toda su maravillosa riqueza. ¡Qué lástima que ese teatro no se estrenase en su tiempo y que únicamente fuese teatro leído!

Las corrientes universales del expresionismo se manifiestan en la obra valleinclanesca. El expresionismo se define como una fase del arte escénico, que trata de mostrar la vida interior de la humanidad más que su apariencia externa, en contraste con el naturalismo, que tiende a concentrar la atención sobre los detalles externos de la realidad. Según Elmer Rice en su definición del expresionismo: «*Una radiografía no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela*

la estructura interior de este objeto como ninguna fotografía podría hacerlo.» El expresionismo busca la radiografía de nuestros conflictos. Como es lógico, el actor rehúye la naturalidad, en busca de lo expresivo, y hasta el maquillaje varía. En la escenografía tiene gran importancia la luminotecnia. Lo histriónico, lo mímico, la estilización decorativa. A Valle-Inclán le impresionó mucho el *Teatro dei Piccoli de Podrecca.* El esperpento es el garabato del hombre. El lenguaje de Valle-Inclán es un lenguaje esperpéntico, es un idioma de marioneta, creación del genial autor.

Otro intelectual sin éxito en el teatro es *Azorín,* que precisamente traduce a Evreinov y su famosa *Comedia de la felicidad* e introduce en España las teorías del autor de *El teatro en la vida,* que tanta influencia van a tener en Casona. Evreinov es partidario del ilusorio juego de la escena, y sienta las bases de un *teatro de evasión.* Desarrolla la teoría del teatro por sí y para sí. Dice: «*Todo en el teatro es y debe ser convencional. No es el naturalismo, sino la calidad convincente de las cosas que se ven en escena lo que motiva la ilusión teatral.*» Y dice la famosa frase: «*El mundo entero es un teatro, porque el espíritu humano quiere que sea un teatro.*» Y asegura que «*toda criatura tiene ansia de transfigurarse*».

Evreinov va muy lejos cuando afirma que el teatro «*no es ni un templo, ni una escuela, ni un espejo, ni una tribuna, ni una cátedra, sino únicamente un teatro, es decir, un valor artístico, bastándose a sí mismo, síntesis de todas las artes*». Así como Stanislowsky le pide al actor que viva el personaje, Evreinov le pide que lo finja.

La sirena varada, de Casona, responde a la fórmula de teatro de evasión de Evreinov, y en parte, *Prohibido suicidarse en primavera* y *La dama del alba* con su mentira piadosa. Los personajes fingen su propia vida, se transfiguran, y sus mentiras ilusorias tienen un efecto semejante al de la comedia de la felicidad. La fórmula del teatro de evasión posteriormente será terriblemente atacada, y el avanzado Casona se convertirá en un autor predilecto de la burguesía, según dicen, muy adicta a las fórmulas evasivas. Lo cierto es que el teatro de evasión tiene su sentido, y en las corrientes teatrales supone una renovación muy interesante.

Las corrientes surrealistas se manifiestan en una obra originalísima de Ramón Gómez de la Serna: *Los medios seres,* obra donde los personajes aparecen pintados la mitad de un color y la mitad de otro, que fracasa estrepitosamente.

La corriente del simbolismo que representa en Europa Maeterlinck tiene un eco en el teatro de Azorín, en la trilogía de *Lo invisible* y en

Angelita, que el autor denomina *auto sacramental.* Pero no pasan de ser ensayos sin éxito.

Y mientras todo esto sucede, la gente acude a ver las obras de los hermanos Alvarez Quintero y las de Martínez Sierra, que, muy lejos de expresionismos, simbolismos y surrealismos, complacen al respetable público. Y esto lo digo sin ironía, pues los Quintero me gustan mucho y Martínez Sierra me parece un autor excelente en su estilo.

De pronto hace su aparición un autor, poeta inmensamente popular, que revitaliza el teatro con su fórmula de poesía, colorismo y tragedia. Por los escenarios se arrastraba lánguidamente el teatro poético de Villaespesa y de Marquina, cuando aparece García Lorca, deslumbrante, con esa genial mezcla de tradición y originalidad. Las declaraciones de García Lorca acerca del teatro son del mayor interés. En 1934 dice: «*Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la plaza teatral que en el mero poema.*» Y una definición del teatro: «*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de ascos.*»

Desde un signo lírico, esteticista, podríamos decir, García Lorca pasa a un concepto del teatro antievasivo. El 10 de junio de 1936, pocos días antes de que empiece la guerra, le dice en una entrevista a Bagaría: «*... tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.*

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro, y al teatro consagro toda mi sensibilidad»; y más adelante se confiesa abiertamente «*ardiente, apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso... El teatro es una escuela, tribuna libre...*»; «*...un teatro que no recoja el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de*

su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro». El teatro de acción social, tribuna libre, está a mil leguas de distancia de aquellas declaraciones de Evreinov cuando decía que el teatro no era escuela, púlpito ni tribuna. La obra de *La Barraca* tiene esta misión. Desde *El maleficio de la mariposa* y *Bodas de sangre* hasta *La casa de Bernarda Alba* puede observarse esta evolución, sin olvidar los ensayos de teatro surrealista, minoritarios: *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton* y *Así que pasen cinco años.*

Frente al éxito de García Lorca, el teatro sin éxito de Alberti, que quizá ahora lo tenga, cuando se represente *La lozana andaluza*; teatro muy interesante por lo que supone de introducir nuevas técnicas y lenguaje desenfadado, de improperio, al que no estaban hechos los oídos del espectador. Y el teatro alquitarado, sutilmente intelectual de Pedro Salinas, desconocido del público, representado únicamente en veladas universitarias. *Ella y sus fuentes, La cabeza de medusa, La fuente del arcángel...*

Y de pronto aparece otro fenómeno teatral: Enrique Jardiel Poncela, que se anticipa a las corrientes europeas del teatro del absurdo, aunque en su complicada fórmula hay ingredientes del teatro evasivo, del astracán, de la novela policíaca y hasta gotas del teatro lopesco por el dinamismo de la acción. Logra un teatro desternillante, descabellado por su comicidad y extravagancia, disparatado y paradójico, tan original como su propio autor, que, al definir el teatro, dice: «*El teatro es instinto; es un don, un sexto sentido. Se nace autor de teatro como se nace bizco o deficiente mental.*»

El mejor ejemplo, la comedia más lograda de esta fórmula teatral es *Eloísa está debajo de un almendro,* cuyos diálogos absurdos han servido de modelo para esa gran obra de Mihura *Tres sombreros de copa.* Bajo el aparente humor dislocado de una humanidad desquiciada laten hondos problemas filosóficos, como en el teatro de Ionesco. Tenemos que añadir que además de la palabra, los trucos escénicos de Jardiel Poncela hacen que su teatro sea eminentemente teatral.

Y aquí llegamos ya plenamente al teatro contemporáneo, pues hasta ahora solamente hemos hablado de lo anterior al año 36, señalando las principales corrientes que se van a ramificar y van a seguir prosperando, aunque ahora van a señalarse otras tendencias e influencias en el teatro español.

En el extranjero han estrenado sus obras Bertold Brecht, aunque ahora nos lleguen a nosotros con cuarenta años de retraso. Este teatro responde a una finalidad muy precisa y está escrito con vistas a unas determinadas condiciones, no hay que olvidarse de ello. Es un teatro

social, ideológico, como lo eran los autos sacramentales de Calderón en su momento, él mismo dijo que eran *sermones representables*. Frente a este teatro, cuya teoría la expone Brecht repetidas veces, se opone otro dramaturgo, Ionesco, en sus *Estudios sobre el teatro*, publicados por Losada en 1962. Dice: «*Evidentemente, el teatro no puede hacer abstracción del universo social. Pero para Brecht sólo existe un problema social: el conflicto de clases. En realidad, vemos allí sólo un aspecto de lo social. Sin embargo, mis relaciones con mis vecinos son también relaciones sociales. Las relaciones entre dos esposos o dos amantes son igualmente relaciones sociales. El hombre, al no estar solo, es naturalmente social. Se puede hablar de una sociología del matrimonio, de una sociología del vecindario, de una sociología fabril... que hace que lo social y los conflictos no sean únicamente de clases. Reducir todo lo social a eso es, por consiguiente, disminuir tanto lo social como el hombre.*» Y luego añade: «*Lo que personalmente me obsesiona, lo que me interesa profundamente, lo que me hace sentirme comprometido, es el problema de la* CONDICIÓN HUMANA *en su conjunto, social o extrasocial. Lo extrasocial: es ahí donde el hombre se encuentra profundamente solo. Ante la muerte, por ejemplo.*» Perdonen ustedes lo extenso de la cita, pero es muy interesante: «*No me gusta Brecht, justamente porque es didáctico, ideológico. No es primitivo, es primario. No da materia al pensamiento; él mismo es reflejo, ilustración de una ideología. Además el hombre brechtiano es chato, sólo tiene dos dimensiones, las de la superficie; es únicamente social; le falta la dimensión en profundidad, la dimensión metafísica... No hay arte sin metafísica.*»

Y Ionesco pasa a señalar las diferencias del teatro libre y gratuito frente al teatro comprometido, llegando a algunos excesos exagerados, como imaginar un teatro sin público, cuando dice: «*El artista no es un demagogo, no es un pedagogo. La creación teatral responde a una exigencia del espíritu, esa exigencia debe bastar por sí misma... La obra de arte, igualmente, existe en sí misma y concibo perfectamente un teatro sin público.*» Ionesco reivindica para los dramaturgos la misma posibilidad que para los sabios de realizar experimentos, un teatro de investigación y de laboratorio, con libertad absoluta de imaginar. Y termina diciendo: «*Esa libertad absoluta de imaginar, los espíritus tristes de nuestro tiempo la llaman huída, evasión, mientras es creación... Pero el hombre es, sobre todo, el animal creador.*»

A pesar de los antagonismos tendremos que decir que cuando un dramaturgo es bueno, bien aplique la fórmula de Brecht que la de Ionesco las obras resultarán estupendas.

En la línea de este teatro comprometido, vivido de acuerdo con

su época y con los problemas políticos y sociales del tiempo están Lauro Olmo y Sastre. En Sastre se rastrea a veces la línea existencial sartriana, como en *Escuadra hacia la muerte,* y en *Tierra roja,* un teatro de denuncia y de agitación social, que el mismo autor declara en su ensayo teórico *Teatro y sociedad.* La obra de Lauro Olmo, tan auténtica, con raíces lejanas arnichescas, es conmovedora en su realismo, que toca problemas tan vitales como la emigración y la influencia norteamericana, que degrada, en *La camisa* y en *English spoken.*

Buero Vallejo cree que los problemas políticos y sociales, de los que están llenos sus obras, jamás deben suprimir del horizonte del dramaturgo la presencia de los problemas específicos del individuo. En efecto, el teatro de Buero no es sólo *teatro de denuncia o de protesta,* sino que «*trata de aclararnos el fondo último del hombre y de la vida, preocupado por los problemas del hombre y su existencia*», según comenta José Luis Abellán. Son muy interesantes las declaraciones teóricas sobre la tragedia que da Buero, porque allí está su concepción del teatro.

Al llegar a este punto no tenemos más remedio que citar a otro teórico extranjero que va a revolucionar el teatro con sus teorías. Es Antonin Artaud y su famoso libro *El teatro y su doble,* donde arremete contra el autor, el texto, y propone el teatro de la crueldad. Artaud se pregunta: «*¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?*» Frente al lenguaje hablado opone el lenguaje concreto de los gestos: pantomima plástica, mímica, entonación, arquitectura, decorado.

«*He notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos, todo lo que hay específicamente teatral, se considera inferior.*» Y propone: «*Renunciaremos así a la superstición teatral, del texto y a la dictadura del escritor*» y sigue proponiendo un *teatro de la crueldad:* «*Propongo, pues, un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario...*», «*el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes*». El mejor ejemplo es *Marat Sade,* de Peter Weiss.

Si el dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico, a la dictadura del autor sustituye la dictadura del director, que es lo que estamos viendo en nuestros días.

Un autor español representa, en algunas de sus obras, este teatro

de la crueldad, que no ha sido representado en España: Fernando Arrabal en *Ciugrana,* deformación de *Guernica, El laberinto* y *Los dos verdugos,* aunque en Arrabal existe la corriente del surrealismo y la palabra sigue teniendo su importancia.

Las representaciones de teatro extranjero, bien en teatro de cámara, de arte y ensayo, o en teatro comercial, han preparado al público español para todas las experiencias teatrales. Algunos directores teatrales audaces, como Adolfo Marsillach y otros, han introducido novedades. Desde 1966 el público está preparado, aunque no siempre los empresarios. El último *Festival Internacional de Teatro,* celebrado en Madrid en octubre de 1970, ha ofrecido toda clase de experimentos y teorías puestas en práctica, desde el teatro tradicional de contemplación al de la participación, como en el caso del *Orlando* celebrado en el Palacio de los Deportes de Madrid. En este sentido tenemos que decir que se busca deliberadamente una participación física, pues si lo vamos a pensar, la participación espiritual ha existido siempre en el teatro, desde el momento en que se ríe o se llora, y el espectador se identifica con el protagonista.

Y todavía más, la participación ya se había ensayado en la revista cuando la *vedette* baja al patio de butacas y entrega a un señor un clavel y le acaricia la calva. En muchos aspectos el teatro está, ingenuamente descubriendo el circo, y se está convirtiendo en un teatro circense, desde el insulto al espectador que hacen los payasos hasta la participación del espectador en la pista del circo con el actor que le contempla. La teoría del distanciamiento, la tramoya al descubierto ya estaba en el circo, así como los volatines, las acrobacias, el baile.

Todas estas cosas son muy buenas y revitalizan el teatro, pero el ataque al autor literario ya está siendo excesivo, y el autor ya está empezando a reaccionar, así como también es excesivo el desprecio a los textos literarios excelsos, como es el *Orlando,* de Ariosto. Los que contemplábamos el espectáculo magnífico de película de *cinemascope* (siendo teatro), o sea la representación teatral del *Orlando,* nos preguntábamos si valía la pena destrozar así un texto maravilloso. La tiranía del director omnipotente, poco tiempo después se manifestó en el espectáculo híbrido de *Medea,* que si el pobre Unamuno lo hubiera visto, se hubiera vuelto a morir. Pero éstos son temas que dejo para el coloquio de la tarde.—*CARMEN BRAVO VILLASANTE (Avenida de América, 10. MADRID-2).*