

EL TEATRO, ESPECTÁCULO LITERARIO

(Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)

Felipe Sassone

Estudio, cronología de sus obras de teatro
y notas de Elton Honores



**EL TEATRO,
ESPECTÁCULO LITERARIO**
(Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)

EL TEATRO, ESPECTÁCULO LITERARIO

(Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)

Felipe Sassone

**Estudio, cronología de sus obras de teatro
y notas de Elton Honores**



Felipe Sassone

El teatro, espectáculo literario. (Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)

Estudio, cronología de sus obras de teatro y notas de Elton Honores.

Lima: Editorial Vida Múltiple, 2022.

Teatro/Literatura/Ensayo

© Felipe Sassone, 2022

© Elton Honores, 2022

© Editorial Vida Múltiple S.A.C., 2022

Jr. La Hoyada 167, Rímac, Lima - Perú

RUC: 20608148745

Teléf.: 955677222

editorialvidamultiple@gmail.com

Edición y diagramación: Christian Bryan Cachay Luna

Corrección de estilo: Gabriela Isabel Cordero San Martín

Diseño de cubierta: Vera Aldana

Cubierta: Collage de Felipe Sassone (izquierda) en 1912

Primera edición digital: octubre de 2022

Libro electrónico disponible en www.vidamultiple.com

ISBN: 978-612-48614-8-2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2022-10248

Esta edición es gratuita y su uso es de libre circulación. Queda prohibida su comercialización.

Índice

Felipe Sassone: dramaturgo extraterritorial	9
<i>Elton Honores</i>	
Cronología de las obras de teatro de Felipe Sassone	23
Sobre esta edición	29
Introducción	33
I	37
La primera transformación	
Teatro griego y romano	
Las máscaras y el coro	
II	43
La Edad Media a vista de pájaro	
Decadencia del teatro	
El teatro religioso	
El Renacimiento	
La aparición del drama	
Breve resumen hasta el teatro del siglo XIX	
III	49
Del siglo XIX al siglo XX	
IV	55
Las novedades que han llegado	
Superrealismo y vanguardismo	
Los pintores escenógrafos	
El trastorno del 'Ballet' ruso	
La pluralidad de escenarios	
El error del teatro y el error del cine	
La novedad posible	
El porvenir	

Felipe Sassone: dramaturgo extraterritorial

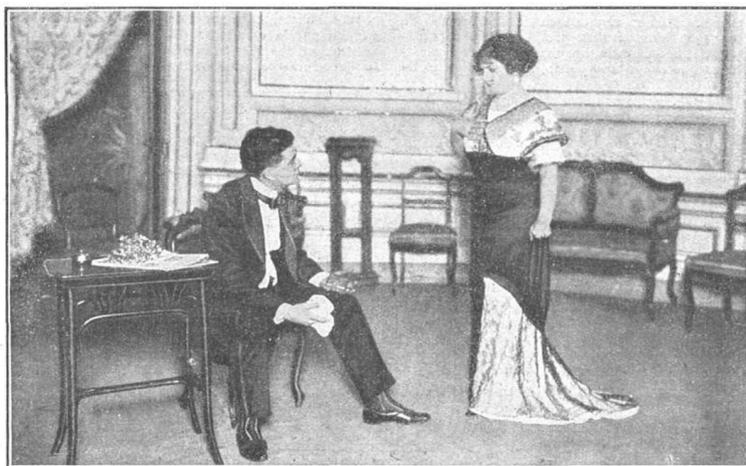
Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Torero, cantante de ópera, dandy con monóculo, dos veces duelista, y hasta actor de cine (junto a Carlos Gardel en *Melodía del arrabal* de 1933), Felipe Sassone (1884-1959) fue un importante escritor y dramaturgo peruano afincado en España, de gran éxito popular a través de la comedia dramática de costumbres. Para Fernando Iwasaki (2008), a Sassone podría considerársele como el escritor peruano más popular en España durante la primera mitad del siglo XX (150), además, de difícil personalidad ya que era «engreído, temperamental, inmaduro y caprichoso» (151).

Sassone abandonó sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de San Marcos para viajar a Europa y luego radicar en España desde 1906, país donde empieza a publicar sus primeras novelas galantes de contenido erótico y narraciones. Colaboraciones suyas aparecerán tanto en España como en el Perú, en revistas limeñas como *Variedades* (1908-1932) o *Ilustración Peruana* (1909-1913). En *Variedades*, será presentado —durante los años 20— bajo el rótulo de «Escritores peruanos en el extranjero». Estuvo en Lima a fines de 1911 y dirigió la Compañía Diez en el Teatro Municipal, en una corta temporada en la que presentó algunas de sus obras (*Variedades* 199: 1536). En marzo de 1912, la revista *Variedades* da cuenta de una velada literaria en su honor, en la que participaron los poetas José Gálvez y Luis Fernán Cisneros (*Variedades* 213: 385) y en abril de 1912 se destaca su viaje a Buenos Aires. Permanecerá en esa ciudad hasta octubre de 1913, colaborando

en revistas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, y practicando el periodismo en *Última Hora*, además de estrenar varias de sus obras de teatro. La revista *Varietades* del 1 de noviembre de 1913 da cuenta de su matrimonio con Amelia Morote Reborg. Luego, en abril de 1914, están en Santiago de Chile y en mayo del mismo año la pareja se encuentra nuevamente en España. Como sostiene Sassone «[...] desde 1906 a 1931, yo había recorrido toda España, y toda Italia, y gran parte de Gran Bretaña y de Francia, y habíame ido de Europa (y vuéltome a ella) unas doce veces para calmar la nostalgia de mi tierra peruana; pero mi residencia era Madrid [...]» (Sassone 1939: 48).



«Autor actor.— Felipe Sassone en una escena de su comedia *En acecho*». *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 14 de septiembre de 1912: 2

En el campo del teatro, podemos establecer *grosso modo* cuatro etapas. La primera sería la etapa modernista (1910-1915) donde destacan los dramas *La muñeca del amor* (1914), *El miedo de los felices* (1914) o *El intérprete de Hamlet* (1915) —esta última con la que alcanzó notoriedad como autor— y que coincide con una estancia en Buenos Aires, entre 1912 y 1913, en la cual logra estrenar otras obras. La segunda sería la etapa de la comedia dramática costumbrista (1916-1931) que se inicia,

ya en España, con *Lo que se llevan las horas* (1916), estrenada junto a la actriz española María Palou, a quien conoció en 1915 y desposó en Lima en 1923. Junto a ella conformó una pareja creativa de notable éxito.



El autor, Felipe Sassone.

Caras y Caretas. Buenos Aires, 26 de octubre de 1912: 1



«Caricatura de Sassone publicada a página por el Zigzag de Santiago de Chile».
Variedades N° 320. Lima, 18 de abril de 1914: 554

Palou fundará la «Compañía Dramática Española de María Palou», en la que Sassone será el director artístico y de escena, además de llevar a las tablas sus obras. Tuvieron presentaciones en México, Cuba y Perú (Sassone 1939: 52). Esta es la etapa más fructífera y de mayor popularidad en la escena madrileña. La tercera es una etapa de repliegue y de crisis (1932-1949) producto también de factores externos como la crisis económica de la Segunda República (1931-1935) y la politización en el ambiente cultural. Sobre lo último, Sassone sostiene que la crítica teatral era de izquierdas y que

Todo lo muy español parecíales antiguo y pasado de moda; estábamos en plena fiebre del europeísmo, de *snobismo*, de modernismo, y privaba trinar contra los viejos y contra todo el que, no siéndolo aún, había tenido un buen éxito, había hecho algo cuando España no era la república de trabajadores de todas clases. (1939: 60-61)

Luego, la Guerra Civil Española (1936-1939) obliga al autor a tomar posición política, además de ver su vida amenazada debiendo salir del país. Por sus posiciones políticas conservadoras en favor del dictador Francisco Franco (1938-1973) es posible que haya sufrido algún tipo de censura dentro de los medios artísticos durante los años 40, tras su regreso a España. Lo cierto es que durante los años 30 y 40 se dedicará más al periodismo cultural a través de las páginas del diario *ABC*. La cuarta y última etapa podría denominarse como nostálgica (1950-1959), en la que Sassone será reivindicado y homenajeado. Su producción total abarcaría cerca de 60 piezas teatrales¹ estrenadas en España, Perú y Argentina. Sus obras más exitosas en términos económicos, según el propio Sassone, fueron: *La señorita está loca* (1919), *¡Calla, corazón!* (1923), *A campo traviesa* (1926), *Volver a vivir* (1926), *La rosa del mar* (1930), *Un minuto... ¡y toda la vida!* (1944) (J.A.B., 1947).

En España tuvo entre sus maestros a Jacinto Benavente (1866-1954), Premio Nobel de Literatura en 1922. Sassone cumplió funciones diplomáticas extraoficiales para el Perú. Así, tuvo participación en el «Pabellón peruano» de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de

¹ Cfr. el anexo final de este trabajo.

1929, organizado durante la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1930). Sassone ofreció conferencias en torno a diversos puntos, entre ellos, el estado actual del Perú y sobre el propio presidente Augusto B. Leguía. Fernando Villegas sostiene que «Sassone, *inteligentemente*, pidió documentación sobre los puntos [...], no porque el periodista estuviera desinformado, sino porque *necesitaba saber qué quería el régimen que dijera sobre esos dos aspectos*» (2015: 151, énfasis míos). Es claro que, así, el autor se ponía a las órdenes de la dictadura de Leguía y de su propaganda, y no necesariamente por un arrebato de peruanidad. Como sostiene Osmar Gonzáles, Sassone optó por el fascismo «[...] por experimentar un momento promisorio y de éxito en su carrera como dramaturgo en España» (2020: 76), ya que es un intelectual que buscó la salvación en el extranjero (77). Desde 1952 fue finalmente, de modo oficial hasta su fallecimiento, «adjunto civil», cumpliendo funciones de agregado cultural y de prensa de la Embajada del Perú en Madrid.

La figura de Sassone no estuvo exenta de polémica. En enero de 1935, llega al Perú en viaje por barco (en el marco de los 400 años de la fundación de la ciudad de Lima). Ese mismo año, el Congreso del Perú —en ese momento gobernado por el general dictador Óscar R. Benavides (1933-1939), a quien llama su «amigo particular»— le otorgó una subvención de 25,000 soles para editar sus obras completas, compuestas por 60 volúmenes (Sassone 1937: 12). El autor decide empezar por un nuevo libro de poemas. Este proyecto ya no se concretaría en el Perú, porque Benavides «no encontró ninguna ley que le autorizase a pagar con dinero del Estado la publicación de unos vagidos más o menos poéticos» (Sassone 1937: 15). Este libro se publicaría luego en Santiago de Chile.

El 7 de octubre de 1936, registra un nuevo retorno a Lima, esta vez, debido al inminente inicio de lo que se denominará como Guerra Civil Española (1936-1939). Sassone fue protegido por la embajada peruana y pudo huir —ya que su vida estaba en riesgo— hacia el Perú. Entre 1936 y 1939, Sassone radicará nuevamente entre Chile y Perú. Entre enero y octubre de 1937 empieza a laborar en Radio Nacional junto a María

Palou. Luego viaja a Santiago de Chile y realiza actividades en varias ciudades del país sureño. En abril de 1938 retornan al Perú y él retoma sus actividades en la radio.

También, en 1937, la compañía teatral de Margarita Xirgú llega por segunda vez a Lima. Xirgú simpatizaba con el bando de los republicanos y por ello fue considerada como agente comunista durante su gira por América. Una nota del diario *La Voz* de Madrid define a Sassone como «melancólico, bilioso y fracasado» (*La Voz*, 3 de junio de 1937: 2) y afirma que el autor habría indispuerto al público limeño a no asistir a las presentaciones de Xirgú (Op. Cit.).

Su filiación hispanista (en esa línea, publica en 1939, en Lima, *España, madre nuestra*, cuyo título era una clara toma de posición que se venía gestando desde hacía varios años atrás) que conecta con la generación del 900 (posición muy discutible aún hoy en día) y, sobre todo, su postura monárquica, antirrepublicana y filofascista que le hizo apoyar al dictador español Francisco Franco, generan controversias. Tras su retorno a España en 1939, su éxito literario empezará a declinar por motivos políticos (Cantavella Blasco 2011).

Sassone es una figura que se encuentra a caballo entre Perú y España, de ahí que pueda considerársele como extraterritorial. Ya en *El teatro, espectáculo literario* (1930) usa constantemente la expresión «nuestro teatro» para referirse al teatro español, asumido como propio. Durante muchos años ejerció en España el periodismo y fue colaborador de diversas publicaciones —inicialmente en *Gil Blas*, *La Nación*, *El Fígaro*— y desde 1922, en *ABC* o *Blanco y Negro*, entre las principales, donde escribió sobre cine, teatro y crónicas taurinas, además de ficciones hasta su fallecimiento. Pero no será hasta la edición de *Teatro español 1950-1951* (1957) de la editorial Aguilar, en la que se incluye *¡Yo tengo veinte años!* de Sassone, que lo podríamos considerar oficialmente ya como autor hispano² junto a otros dramaturgos, uno de ellos, Antonio

2 Aunque en *stricto sensu*, por haber nacido en Perú, mientras vivió en España fue considerado ampliamente por los medios de prensa como autor extranjero o peruano. En el documentando libro *Historia del teatro español. Siglo xx* (1984)

Buero Vallejo. Tras su muerte, en 1959, dejó inéditas obras como *El doctor tiempo*, *Concierto a dos pianos*, *Otra damita de las camelias* y *Una mujer sola*. (N.G.R. 1959).

Su posición tradicional del arte le impidió valorar con mejores criterios la irrupción de la vanguardia. Así, ante la pregunta sobre la literatura contemporánea, responde:

Si es rigurosamente contemporánea, le diré que no la entiendo. Para que algo me guste —y me gustan muchas cosas— tiene que parecerse a algo, y lo que se parece a algo ya no es contemporáneo, según mis contemporáneos. Y lo que no se parece a algo, a mí me parece que no es nada. (Guilmain 1955)

Esta noción de ruptura constante de la vanguardia, que transgrede códigos y figuras del arte establecido, en la búsqueda de lo nuevo, será rechazada por Sassone, anclado en las formas tradicionales que intenta definir y defender con singular éxito.

El teatro de vanguardia en España

En España, el teatro de vanguardia fue mal recibido por la crítica. Curiosamente en las artes plásticas el país ibérico había dado exponentes de primer orden como Pablo Picasso (1881-1973) y Joan Miró (1893-1983) en el cubismo; o el caso de Salvador Dalí (1904-1989) y Luis Buñuel (1900-1983) en el cine surrealista con *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), artistas que desarrollaron su actividad en París. Pero en el caso del teatro, al parecer se encontraban, durante los años 20, en la retaguardia. En este sentido, por ejemplo, la incursión en el teatro de vanguardia de Azorín (seudónimo de José Martínez Ruiz) será criticada duramente en los medios de prensa. Así, entre 1926 y 1928, Azorín estrena las obras *Old Spain* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927), *Comedia del arte* (1927) y *Lo invisible* (1928) —trilogía compuesta por *La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death*—. En ellas contrasta conceptos como tradi-

de Francisco Ruiz Ramón, no aparece ninguna mención a Sassone ni a su obra ni a su participación como agente cultural. Solo a inicios del siglo XXI la figura de Sassone empieza a ser incorporada dentro de la historia del teatro español.

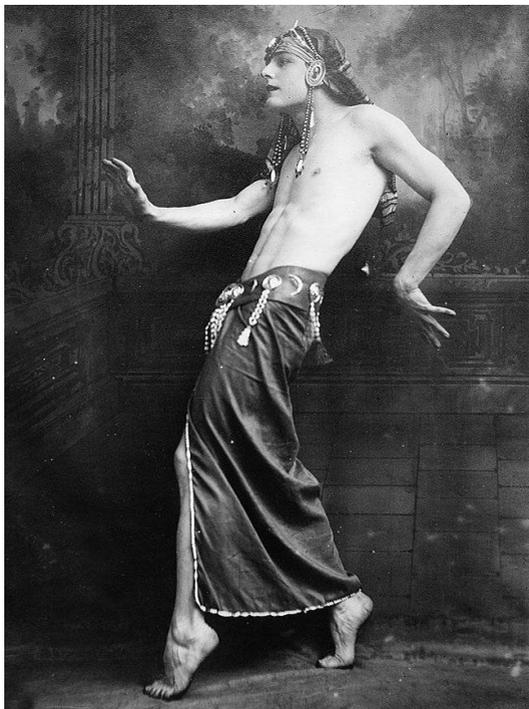
ción y modernidad, la realidad y el deseo/sueño, la realidad y la ficción (en clave metateatral), y la vida y la muerte, respectivamente.



Pablo Picasso y el Telón del Ballet Parade, 1917

<https://www.xlsemanal.com/conocer/cultura/20171030/la-otra-revolucion-rusa-ballet.html>

La vanguardia teatral ingresa a España a partir del ballet ruso dirigido por Diáguilev (1909-1929) y su arte teatral que supera con creces al puro arte dramático-literario. Esta compañía tuvo entre sus miembros al bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky, quien también se presentó en España, luego de abandonar el arte de la danza en 1918. La primera gira del ballet ruso de Diáguilev se produce en 1916, y a partir de ahí va generando un nuevo concepto escénico que los miembros de la denominada generación del 27 lograrán readaptar en sus primeras obras durante los años 20 y 30, como Federico García Lorca o Rafael Alberti; grupo que rechaza el naturalismo anterior de autores populares como los hermanos Quintero o el propio Benavente (Mateos, 2005). Al ballet ruso habría que sumar la notable influencia del cine en las artes escénicas. Todas estas innovaciones formales y ruptura de las convenciones del teatro tradicional naturalista encuentran en Sassone un fuerte rechazo.



Vaslav Nijinsky, c. 1918

<https://elfarolcultural.com/vaslav-nijinsky-de-las-tablas-al-hospital-psiquiatrico/>

El teatro, espectáculo literario (1930)

El libro *El teatro, espectáculo literario (Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)*, pertenece a la colección «El libro del pueblo», volumen 10, de la editorial madrileña CIAP (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), fundada en 1925 por la familia Bauer y que adquirió otros sellos como Renacimiento y Mundo Latino, entre otras. En 1930, la compañía lideraba el mercado español de publicaciones y contaba con librerías propias. En América Latina poseía también una red de librerías que se extendía a países como México, Argentina, Uruguay, Chile y Ecuador. Pero, en 1931, ese éxito se vio disminuido por una crisis

económica y su cierre inminente se produjo en 1932 (Lopez Morell [y] Molina Abril, 2012).

Si bien, como sostiene el autor, se trata de un pequeño libro de divulgación del teatro, lo que impide que Sassone se extienda en varios aspectos de la historia de dicho género, queda claro su conocimiento de la tradición dramática que, en ese momento, era dominante en España, y por extensión en parte de Europa. Por otro lado, la parte más extensa es la referida al teatro de vanguardia, que Sassone rechaza con argumentos bastante razonables.

Uno de los aspectos a destacar en el libro es la noción del autor del teatro como espectáculo literario, entendido como aquella dramaturgia que puede ser llevada a escena o ser representada por actores. Como dice, el espectáculo es un «hecho animado y concreto, de suceso entre seres vivos con sus caracteres y sus pasiones». Es por ello que para Sassone no basta con la forma dialogal del denominado «teatro irrepresentable» o del «teatro para leer»: el verdadero teatro debe de ser encarnado en actores que dan vida a las palabras, a través de inflexiones de giros propios del actor. También destaca la necesidad de una anécdota central (un motivo central o conflicto dramático) en todo teatro, lo que remarca su carácter literario, es decir, el plano de la historia puesta sobre las tablas, todo lo demás resulta siendo accesorio. Las palabras permiten al teatro desarrollarse ya que suponen conceptos mentales del que carecían los primeros espectáculos de la antigüedad, que eran meramente corporales o mudos.

Respecto de la función del actor, sostiene que, si bien su figura debe de desaparecer para asumir el rol del personaje, en el fondo el público le admira y aprecia justamente por ser él mismo el actor y no otro. Ello implica no solo el rostro sino también su voz y ademanes propios y singulares.

La argumentación central de Sassone es que el teatro de vanguardia que se presenta como innovador, en realidad, retoma formas y figuras ya propuestas dentro de la historia del teatro. Por ejemplo, el coro griego no desaparece del todo sino que los dramaturgos incorporan su función

dentro de la estructura dramática (ser la voz consciente del pueblo) en el rol de un personaje. Asimismo, la «pluralidad de cuadros», las «escenas simultáneas, decoración bipartita y tripartita, con dos, tres o más pisos», o el «hacer hablar a los autores fuera de la escena», formaban ya parte de la tradición; por lo tanto, no eran en estricto innovaciones. También rechaza la imitación del «procedimiento escenográfico de los ballets rusos», ya que en ellos la palabra está ausente, y por lo tanto, no es un modelo para el teatro literario; o en el mejor de los casos conforman solo un decorado que está en segundo orden y no es lo central.

También está el concepto de ideología, entendida como «discusión y defensa de ideas», es decir, el teatro no es un producto decorativo de sucesión de acciones, sino que hay puntos de vista que se plantean en una obra. Es por ello que define el teatro como una «imitación formal, representativa y artística de la realidad», además, «al teatro puede llevarse todo [a escena] mientras tenga un interés de humanidad o de belleza». En cuando al espectador, según Sassone, aquel no debe de participar de la acción teatral, tan solo contemplarla. Esta es una visión tradicional que se opone al «efecto de extrañamiento» (o distanciamiento) de Brecht, quien propone la ruptura del drama para la toma de conciencia del espectador sobre el propio hecho teatral. Como sostiene García Peña, para Sassone «la renovación [del teatro] debía surgir de la formación de un público culto que pudiera entender las obras y, por consiguiente, llenar los teatros» (2018: 109).

Sassone critica también al cine como nuevo arte de masas, que iba desplazando al teatro en los gustos populares. El cine es, en su concepto, una sucesión de acciones, pero sin mayor peso dramático (correr tras un automóvil, montar a caballo, hablar por teléfono, los puñetazos de dos boxeadores, persecuciones hípcas de los *cowboys*), ya que no permiten el desarrollo de ideas a través del uso de la palabra. Su perspectiva es pesimista puesto que augura que el teatro desaparecerá entre esta nueva cultura de masas vinculada al deporte (fútbol, boxeo, natación) o los movimientos sufragistas por el voto femenino. Todo ello se enmarca dentro de una crisis general del teatro, que se verá afectada

por las nuevas tecnologías tales como la irrupción y masificación de la radio y el cine, nuevas formas de entretenimiento de masas, durante la primera mitad del siglo xx.

Como documento histórico, el libro de Sassone resulta valioso para comprender mejor el rechazo al teatro de vanguardia por parte de la generación anterior (la generación del 98, con la que se sentía más afín). Asimismo, el autor se revela como teórico del teatro —algo poco practicado por los dramaturgos creadores—, cuya toma de posición resulta también legítima, ya que no todo lo nuevo resulta en estricto novedoso, y la ruptura en el arte moderno termina siendo relativizada. Para Sassone, el arte teatral debe de ser moralizante y popular, es decir, comprendido por la masa, y no como ocurre con el arte nuevo (o moderno), hecho solo para las minorías o grupo de iniciados en estos nuevos lenguajes.

Bibliografía

- Cantavella Blasco, Juan (2011). «Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano». *Correspondencias y Análisis* n.º 1: 243-262.
- García Peña, Marta María (2018). *La monarquía en las tablas. La reflexión sobre el poder político en la producción teatral de los autores monárquicos durante la Segunda República*. Tesis doctoral en Historia. UNED.
- García Ruiz, Víctor [y] Torres Nebrera, Gregorio (2003). *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. I 1940-1945*. Madrid: Fundamentos.
- González, Osmar (2020). «José de la Riva Agüero y Felipe Sassone: dos pensadores sociales y el fascismo en el Perú». *Discursos del Sur*, N.º 6, julio/diciembre: 75-96.
- Guilmain, Andrés (1955). «Felipe Sassone [Los escritores en la intimidad]». Madrid. 22 de enero. p. 8.
- Iwasaki, Fernando (2008). *El descubrimiento de España*. Madrid: Santillana.
- J.A.B. (1947). «La crítica, criticada. Don Felipe Sassone... ¡Agradecidísimo...!». 3 de junio.
- La Voz (1937). «La López Heredia ha pedido en Buenos Aires que se le aplique a Margarita Xirgú la ley de represión del comunismo. Por su parte el señor Sassone, bilioso y fracasado, preparó en contra de la creadora de *Yerma* al público de Lima». Madrid, 3 de junio: 2.
- López-Morell, Miguel [y] Molina Abril, Alfredo (2012). «La Compañía Iberoamericana de Publicaciones, primera gran corporación editorial en castellano». *Revista de Historia Industrial*. N.º 49: 111-145.
- Mahanta Kébé, Serigne (1994). *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

- Mateos, Eladio (2005). «Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de la *Pájara Pinta*». *Papeles del festival de música española de Cádiz*: 61-81.
- Medina, Ángel (2007). «Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14: 177-193.
- N.G.R. (1959). «Felipe Sassone deja inéditas varias comedias». [España] 12 de diciembre.
- Ortega y Gasset, José (1966). «La deshumanización del arte». En *Obras completas*. (1917-1928). Tomo III. Madrid: Revista de Occidente.
- Ruiz Ramón, Francisco (1984). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Sassone, Felipe (1930). *El teatro, espectáculo literario (Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno)*. Madrid: CIAP.
- Sassone, Felipe (1934). *Casta de toreros*. Madrid: Pueyo.
- Sassone, Felipe (1937). *El caramillo de otoño y otros poemas*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Sassone, Felipe (1939). *España, nuestra madre. Notas autobiográficas*. Lima: Imp. Torres Aguirre.
- s/f (1911). «Bienvenida». *Variedades* N°199. Lima, 23 de diciembre: 1536.
- s/f (1912). «La velada en honor y beneficio de Sassone». *Variedades* N°213. Lima, 30 de marzo: 385-390.
- s/f (1912). «Viajeros». *Variedades* N°217. Lima, 27 de abril: 517.
- s/f (1913). «Enlace Sassone Morote». *Variedades* N°296. Lima, 1 de noviembre: 4031.
- Variedades* (1914). «Notas artísticas y literarias». *Variedades* N°320. Lima, 18 de abril: 553-554.
- Villegas, Fernando (2015). «El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)». *Anales del Museo de América* XXIII: 143-183.

Cronología de las obras de teatro de Felipe Sassone

1910. *El último de la clase*. Comedia en un acto. [Teatro para niños, basado en un cuento de Edmundo de Amicis, estrenado en el Teatro del Príncipe Alfonso en 1910].
1910. *Vida y amor*. Comedia en dos actos y en prosa. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. [Estrenada en el Teatro del Coliseo Imperial, Madrid, 1910; y en Buenos Aires en 1912].
1910. *De veraneo*. Comedia en un acto y en prosa.
1911. *El grito*. Drama en dos actos, original en prosa.
1912. *Las soñadoras*. [Tres actos, estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires en 1912].
1912. *Hacia el ocaso*. [Un acto, estrenada en el Teatro Avenida de Buenos Aires en 1912].
1912. *En acecho*. [Un acto, estrenada en el Teatro Apolo en Buenos Aires en junio de 1912].
1912. *Demasiado tarde*. Casi monólogo.
1912. *El viaje de los amantes*. [Un acto, estrenada en el Teatro Apolo en Buenos Aires en 1912].
1913. *La verdad del corazón*. [Cuatro actos, estrenada en el Teatro Nuevo en Buenos Aires en 1913].
1913. *La canción de Pierrot*. [Un acto, estrenada en el Teatro Apolo en Buenos Aires en 1913. Música del maestro Palacios].
1914. *El miedo de los felices*. Drama original, en tres actos y en prosa. Madrid: Sanz Calleja. [Estrenada en el Teatro Nuevo en Buenos Aires en marzo de 1913, por la Compañía Nacional de Pablo Podestá].
1914. *La muñeca del amor*. Capricho japonés lírico-dramático en tres actos, divididos en cinco cuadros. Música de Manuel Penella. Madrid: R. Velasco. [Estrenada en el Gran Teatro de Madrid en 1914].

1915. *El intérprete de Hamlet*. Tragicomedia original en cuatro actos, en prosa. Madrid: Imp. R. Velasco. [Estrenada en el Teatro de la Princesa de Madrid en 1915].
1916. *Lo que se llevan las horas*. Comedia en tres actos. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. [Estrenada en Buenos Aires en 1912; y en el Teatro de la Infanta Isabel de Madrid en 1916] [Reeditada en 1927 por Prensa Moderna de Madrid].
1916. *La princesa está triste*. Comedia en tres actos y prosa original. Madrid: Sociedad de Autores españoles. [Estrenada en el Teatro de la Infanta Isabel de Madrid en 1916].
1916. *Los ausentes*. [Tres actos, estrenada en el Teatro de la Infanta Isabel de Madrid en 1916].
1919. *La señorita está loca/ La vida sigue*. Madrid: Estrella. [*La señorita está loca*. Comedia en tres actos Madrid: Prensa Moderna, 1925] [*La señorita está loca* fue estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, la noche del 24 de Octubre de 1918] [*La vida sigue*. Comedia en tres actos y un epílogo. Madrid: Prensa Moderna, 1928. El teatro moderno 152] [*La vida sigue* fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1919].
1920. *Volver a vivir*. Drama vulgar en tres actos y en prosa. Madrid: Atlántida. [Reeditada en 1926 por Prensa Moderna de Madrid] [Estrenada en el Teatro de la Latina de Madrid en 1925].
1921. *La voluntariosa*. [Tres actos, estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián en 1921].
1921. *La rosa del mar/A campo traviesa*. Madrid: Estrella. [*A campo traviesa*. Comedia en tres actos. Madrid: Prensa Moderna, 1926] [*A campo traviesa* fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1918] [*La rosa del mar*. Comedia en cuatro actos. Madrid: Prensa Moderna, 1930]. [*La rosa del mar* fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1919].
1922. *Veintitrés encarnado impar y pasa*. Madrid: Publicaciones de Prensa Gráfica.

1923. *¡Calla, corazón!* Comedia en cinco actos. Madrid: Biblioteca Hispania. [Estrenada en el Teatro Cómico de Madrid en 1923] [Reeditada en 1927 por Prensa Moderna de Madrid] [Reestrenada el 6 de noviembre de 1943 en el Teatro Infanta Isabel].
1924. *La Entretenida*. Comedia en tres actos estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 1º de Febrero de 1924. Madrid: Biblioteca Hispania. [Reeditada en 1930].
1924. *Noche de amor*. [Un acto, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid en 1924].
1925. *La noche en el alma*. Comedia en cuatro actos. Madrid. [Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1920].
1926. *¿...Y después?* Ciclo dramático en cinco momentos. Madrid. [Estrenada en el Teatro de la Latina de Madrid en 1926].
1927. *Todo tu amor o si no es verdad, debiera serlo*. Madrid: Prensa Moderna. [Estrenada en el Teatro de la Latina de Madrid en 1927].
1927. *Yo, tu, él y el otro*. Momento dramático / *Noche de amor*. Ensayo de farsa disparatada y antiteatral, inverosímil y pateable. Madrid: Prensa Moderna.
1928. *Paloma*. Comedia en cuatro actos. Madrid: Prensa Moderna. [Estrenada en el Teatro de la Princesa, de Madrid, el 23 de febrero de 1928].
1928. *¡No tengo nada que hacer!* Pequeña tragedia cotidiana, sin hado, ni coturno, en tres actos. Madrid: Prensa Moderna. [Estrenada en el Teatro de la Princesa de Madrid en 1928].
1928. *Piel de España*. [Tres actos, en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, estrenada en el Teatro de la Infanta Beatriz de Madrid en 1928].
1928. *¡Si señor, se casa la niña!* Farsa moderna en tres actos. Madrid: Prensa Moderna. El Teatro Moderno nº 168 [Estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, el día 19 de octubre de 1928].
1929. *El amor no se ríe*. Pasatiempo alegre y sentimental en tres actos. Madrid. El Teatro Moderno nº 212. [Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid en 1923].

1929. *Hidalgo hermanos y compañía*. Comedia en tres actos. Cubierta de Ochoa. Madrid: Atlántida. [Estrenada en el Teatro de la Latina de Madrid en 1925].
- 192? *La vida virgen*. [Conocida por referencia].
1930. *¡Pérez y Pérez!* Escenarios de una comedia antiliteraria e irrepresentable. Ilustraciones de Esteban. Madrid. Prensa Moderna.
1931. *Adán o el drama empieza mañana*. Palabras de una comedia sin acción. Tres actos divididos en siete cuadros. Ed. La farsa. Dibujos M. Prieto. [Estrenada en el Teatro de Muñoz Seca de Madrid en 1931].
1931. *Un momento. Escenas de la historia de un hombre*. Comedia. Madrid: Librería y editorial Madrid. [Estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid el 1 de julio de 1931] [Reeditado 1933, en la colección La Farsa, nº 207].
1931. *La Maricastaña*. Comedia en Tres Actos y un Epílogo, en Prosa. Estrenada en el Teatro Alcázar, de Madrid, la noche del 16 de diciembre de 1930. Colección «La Farsa», nº 176. Madrid: La farsa.
1933. *Tres cadenas perpetuas*. [Tres actos, estrenada en el Teatro Victoria de Madrid en 1933].
1933. *El otro amor*. [Cuatro actos, estrenada en el Teatro del Liceo de Salamanca en 1933].
1936. *Como una torre*. Comedia en tres actos. Madrid: La farsa [Estrenada el 24 de enero de 1936 en el Teatro de Lara en Madrid].
1942. *Cuando estás enamorada como una loca*. [Comedia, estrenada el 15 de mayo de 1942 en el Teatro Calderón].
1944. *Una bala*. [Comedia andaluza en tres actos, en colaboración con Antonio Quintero, estrenada el 28 de septiembre en Fontalba].
1948. *Paradoja*. [Sinfonietta de amor en tres tiempos. Comedia, estrenada en el Teatro Comedia de Barcelona en agosto de 1948; el 3 de junio de 1949 se estrenó en el Teatro Infanta Isabel de Madrid].
1950. *Tiempo, espacio, vida, muerte. Tres comedias*. [Incluye: *Un minuto. ¡y toda la vida!* (Comedia en tres actos, 1944), *Preludio de invierno*

(Comedia en dos actos y un epílogo, 1947) y *¡Un rincón... ¡y todo el mundo!* (Comedia en tres actos, 1947)]. Madrid: Editora nacional. [*Un minuto. ¡y toda la vida!* se estrenó a fines de noviembre de 1944] [*Preludio de invierno* se estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 28 de mayo de 1947].

1951. *¡Yo tengo veinte años!* En: *Teatro español 1950-1951*. [Estrenado en el Teatro de la Reina Victoria el 24 de noviembre de 1950].

1959. *El doctor tiempo*. [Conocida por referencia].

1959. *Concierto a dos pianos*. [Conocida por referencia].

1959. *Otra damita de las camelias*. [Conocida por referencia].

1959. *Una mujer sola*. [Conocida por referencia].

Sobre esta edición

Se ha actualizado la ortografía y corregido las erratas de la edición original. Preferentemente se ha optado por conservar el nombre del autor en su idioma original en vez de su forma castellanizada, propio de esos años. En cuanto al uso de notas a pie de página optamos por restringir su número, que permita al lector actual mantener el sentido de la argumentación; así como traducir locuciones o frases en idiomas extranjeros. Solo en el caso de que la persona aludida ocupe alguna relevancia en relación a Sassone, se ofrece una referencia.

EL LIBRO DEL PUEBLO

ENCICLOPEDIA POPULAR HISPANO-AMERICANA

18193

FELIPE SASSONE

El teatro,
espectáculo literario

(Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno.)

COMPANIA
IBERO-AMERICANA
DE PUBLICACIONES
S. A.

0'50

ms.

Introducción

El título de esta monografía o breve ensayo, mejor, acerca del teatro, quiere significar una doble afirmación. Primero, que el teatro no tiene más que una sola forma, la de espectáculo, y que, por consiguiente, no es teatro todo aquello que, por ser de impracticable realización y postura escénica, se ha querido llamar teatro irrepresentable o teatro para leer. La forma dialogada, mientras no sea susceptible de adquirir relieve plástico, animada en boca de los actores, no constituye teatralidad. Segundo, que este espectáculo, aún cuando no se trata del teatro propiamente dicho, teatro de verso —tragedia, drama romántico, comedia, sainete, juguete cómico, entremés—, sino también del lírico —ópera, opereta, zarzuela y bailes— o del puramente mímico —la vieja pantomima—, como no es nunca música pura, según en la sinfonía, ni gesto y actitudes sin trama, responde a una jerarquía artística, en la cual, por la concepción de un episodio o anécdota central, siempre de carácter poemático, por muy realista que sea, hay un predominio de la condición literaria. El teatro es, ante todo y sobre todo, literatura, y no debe dejar nunca de ser espectáculo.

Todo ello viene a cuento, porque en el loco afán de renovar o innovar la ficción escénica; en la fiebre filoneísta¹ actual, llena de oscuridad y confusionismo, se mezclan, para abominar de ellas por igual, la mala y la buena retórica, y se quiere separar la calidad literaria del espectáculo en sí. Se pretende llevar a la comedia, prescindiendo de su significación de

1 Palabra compuesta por las raíces griegas filo (amor) y neo (nuevo).

hecho animado y concreto, de suceso entre seres vivos, con sus caracteres y sus pasiones, el aire vago, de sensación pura, de la moderna poesía lírica, o el sentido decorativo del moderno arte pictórico; se habla de la deshumanización del arte² en el teatro, que solo puede vivir caliente y sangrante de humanidad; se confía la novedad al procedimiento, como en la música, y no a la ideología como conviene en un arte de palabras, y se habla, por fin, con odiosa y absurda redundancia, de un teatro antiliterario y nuevo, llamado teatro teatral, desvarío italiano de los autores independientes, con hombres de tanto talento al frente como Anton Giulio Bragaglia³, por oposición a un teatro literario y viejo. Así ya no entendemos qué cosa es vieja y cuál es nueva, ni queremos entenderlo, y solo pretendemos saber en qué consiste el buen teatro, y a ello tiendo en este brevísimo estudio, que por incompleto no me atrevo a titular monografía, y en el que solo pretendo deshacer el error de una censura que llama viejo a lo antiguo, sin reparar en la calidad, y desenmascarar las pretendidas novedades, que, o siguen siendo viejas en su esencia, o por ser tan solo externas carecen en absoluto de importancia.

Como al escribir me dirijo, tal cuando compongo una obra de teatro, al público en general, al público grueso, no olvidando el carácter eminentemente popular de toda ficción escénica, este es un trabajo de divulgación, de vulgarización si se quiere, y atento a que no hablo tan solo para eruditos, especializados y profesionales, parecerá indispensable para dar integridad y claridad una historia completa del teatro de todas las épocas, de nuestro teatro occidental, desde que el primer aeda, en

2 Alusión al trabajo *La deshumanización del arte* (1925) del filósofo José Ortega y Gasset. En este, el «suprarrealismo» es definido como la «fuga y evasión de lo real», mientras que el «infrarrealismo» pone interés en los «mínimos sucesos de la vida» o lo «microscópico de la vida» (374).

3 Anton Giulio Bragaglia (1890-1960). Artista italiano vinculado al futurismo. Desarrolló su práctica artística en el campo del cine, el teatro y la fotografía de vanguardia. Escribió *La maschera mobile* (1926), *Il teatro della rivoluzione* (1929), *El nuevo teatro argentino* (1930), *Evoluzione del mimo* (1930), *Commedia dell'arte* (1943), *Regidura escénica* (1952), *Pulcinella* (1953), *Storia del teatro Popolare Romano* (1958), *Degli 'evitari cantori'*. *Contributo alla storia del teatro* (1959).

los tiempos gloriosos de los Terpandros⁴, los Simónides⁵ y los Timoteos⁶, cuando sus liras acompañaban el son alado y la palabra rítmica, cantó la primera gesta heroica de los griegos; desde las primeras fiestas dionisiacas y el primer ditirambo, hasta la última farsa grotesca que el escritor italiano Rosso di San Secondo urdió, ayer no más, en el teatro de los *Indipendenti*⁷, de Roma. Más como la índole y la extensión de este librito no dan espacio para tanto, —ni supieran aprovecharlo, si lo hubiese, la escasez de mis conocimientos y la cortedad de mi intelecto—, me limitaré a hablar a grandes rasgos, mirando al vuelo la historia de las transformaciones posibles y verdaderas, y de las imposibles y falsas que ha sufrido el teatro, y procuraré citar muy pocos nombres, apenas los indispensables, porque se me alcanza que en el ensayo que no compone un erudito ni un profesor, sino un mediocre autor dramático de nuestros días, es por lo mismo su opinión personal el solo valor que puede exhibir y lo único relativamente importante.

Antes de dar fin a esta introducción quiero dejar sentada una pequeñísima idea personal, que es como la afirmación básica de este ensayo y pudiera ser el *leitmotiv* de todas mis divagaciones. La primera manifestación del teatro como espectáculo, y tal es su origen, la dieron los saltimbanquis. El hombre primitivo sentía la necesidad instintiva de manifestar su independencia ejercitando su fuerza, y estos ejercicios y la lucha de un hombre con otro constituyeron el primer espectáculo. La primera sensación de placer en el hombre, aparte de los placeres fisiológicos que le llevaban a la propia conservación y a la de la especie, fue la de ser espectador de la vida, de aquella vida en la que solo intervenía como testigo, y los que luchaban de verdad, advirtiendo el goce de curiosidad e interés que provocaban, acabaron por fingir estas luchas para constituir con ellas un espectáculo. El primer escenario, antes del trampolín y de la plataforma, fue cualquier pedazo de tierra

4 Terpandro (c. 712-645 a.C.). Poeta y músico griego, contemporáneo de Esquilo y Sófocles.

5 Simónides de Ceos (c. 556-468 a.C.). Poeta griego.

6 Timoteo de Mileto (c. 446-357 a.C.). Poeta y músico griego.

7 Teatro de vanguardia fundado por Bragaglia, que estuvo activo entre 1922 y 1931.

donde pudieran actuar dos atletas rodeados de un coro de mirones. Pero el espectáculo de la fuerza y de la agilidad —espectáculo puro, plasticidad, visualidad, interés de sorpresa— era monótono y ofrecía una gran dificultad para renovarse, y si no hubiera sido por la danza, y más tarde por la palabra, no hubiera logrado evolucionar. En Grecia, el espectáculo que era solo de los ojos, empieza a convertirse en diversión del entendimiento. Por consiguiente, si el teatro al hacerse verdadero teatro y evolucionar, superándose, le agregó a la condición de espectáculo puro una calidad literaria e ideológica, el volver ahora al predominio del espectáculo y de la teatralidad solo en lo que tiene de plástico, de visual y de auditivo, como sensación simple, so pretexto de sus valores pintorescos y musicales, significa, más que un atraso, una regresión.

I

La primera transformación

Teatro griego y romano

Las máscaras y el coro

Desde los griegos a acá, aparte de los adelantos mecánicos de la escenografía y tal cual orientación literaria de acuerdo con una intensificación de realismo y de humanidad, el procedimiento teatral ha variado muy poco. Esta estabilidad de más de veinticinco siglos nos habla con voz muy clara de su virtud.

En el teatro griego junto a Esquilo y a Sófocles, Eurípides significa un adelanto en el sentido de realidad y humanización de que hablo en el párrafo anterior. Acepta la tradición; pero no respeta con la misma fe que sus antecesores, como sublimes, los designios de la divinidad. Unas veces rechaza por falsas las leyendas mitológicas, que se oponen a sus ideas más puras acerca de la divinidad, y otras presenta como vulgares y mezquinos los hechos que se tenían por nobles y generosos. Amigo y contemporáneo de Sócrates, su escuela nace del intelectualismo socrático; en su forma van atenuándose la grandilocuencia del lenguaje y el enfatismo, y desaparece el exceso de símbolos. Representa el racionalismo oponiéndose a la fe ciega, y la realidad destruyendo los mitos. Según Friedrich Nietzsche, en su admirable libro *Los orígenes de la tragedia*, Eurípides, al desdivinizar —pasadme el vocablo— la tragedia, al humanizarla, destruye el ritual del teatro helénico. Un mucho alejado de los dioses, Eurípides mira a la vida verdadera y al carácter de los hombres normales, y así la tragedia litúrgica, el antiguo mundo escénico de los gestos exaltados y sublimes, empieza a agonizar en sus manos.

Hecha esta aclaración, indispensable para la exactitud de la Historia, hay que convenir en que el teatro griego era mítico, legendario y heroico, y tener en cuenta que se representaba al aire libre, entre un auditorio numerosísimo, una gran parte del cual se hallaba a gran distancia del lugar de la acción. Por esto fue preciso el uso de la carátula⁸, la máscara de la tragedia y de la comedia, para que reforzase el sonido de la voz y llegase con su inmovilidad expresiva —cristalización del carácter— a donde no podía llegar el gesto vivo del histrión. Como los personajes eran dioses y semidioses y aparecían pequeños en el grandor del ámbito, se hizo necesario el coturno que agigantase las figuras. Pero cabe pensar si el aumento del tamaño, lejos de referirse solo a lo físico, pretendiera expresar mejor la grandeza moral, y así también considerar si la máscara era solo para suplir la distancia o si se inventó para que el histrión desapareciese por entero como persona tras de la vestidura íntegra del personaje, que no solo le ataviaba el cuerpo, sino que le transformaba las facciones. Si así pensaron los griegos, no hicieron más que adelantarse a la batallona cuestión, muy en boga todavía hoy, acerca de la personalidad natural del actor en pugna con la personalidad ficticia del personaje. En pura teoría escénica, como norma interpretativa, es indispensable que el actor se anule como persona y viva solo como personaje; que no lleve los papeles a sí, sino que él vaya a los papeles. Pero es el caso que, ante todos los públicos del mundo, el artista de teatro triunfa precisamente por todo lo contrario, y es el relieve vigoroso de su personalidad lo que le gana adeptos y partidarios. El público de ayer no iba a ver el *Otelo* de Shakespeare, sino el *Otelo* de Salvini⁹; era el actor, con su voz y con sus ademanes propios, a quien prefería, y aún hoy, principalmente cuando se trata de actrices, se las admira por sí mismas y no por su anulación detrás del tipo interpretado; se quería la voz de María Guerrero¹⁰, se

8 «Máscara para ocultar la cara» (RAE)

9 Tommaso Salvini (1829-1915). Actor italiano. Interpretó a *Otelo* en Vicenza en 1856. Inspiró al joven Constantin Stanislavski, tras su presentación en Moscú en 1882.

10 María Guerrero (1867-1928). Primera actriz española, dueña de su propia compañía teatral. Realizó giras en América Latina, con un repertorio que incluía

quieren aún los ojos y las actitudes de María Palou¹¹, la ingenuidad natural de Catalina Bárcena¹², sin que desaparezcan ahogadas en sus personajes; y aún en las películas, son los intérpretes, por ellos, por su modo peculiar de ser y de hacer, los que mantienen el interés y regocijo. Esta desavenencia entre teoría y práctica sigue en pie, sin que haya forma de que la personalidad real y la postiza se compadezcan. Acaso en nombre de la pureza interpretativa —para que el público olvidase a la persona del actor— volvieron las máscaras: Arlequín, Pantalón, Silvia, Colombina, Brighela, Pulcinella, el Capitán Spaventa y todos los *zanni*¹³ del teatro florentino, veneciano y napolitano, que con la *Commedia dell'arte* italiano empezó a florecer en el siglo XVII. Los ambientes más reducidos —la creación de lo que llamaron en Italia teatros estables, *stabili*— y el carácter humano y realista que adquirieron las ficciones escénicas, acabaron por suprimir la máscara y coturno, cuya necesidad ya no se hacía sentir.

En la actualidad, algunos escritores, entre ellos y con más ahínco que ninguno Anton Giulio Bragaglia, director del teatro de los *Indipendenti*, de Roma, vuelven a abogar por el uso de la carátula móvil, que transforme el gesto, y hasta un actor de los más inteligentes, Lamberto Picasso, adoptó una máscara doble, con dos perfiles, uno triste y otro alegre, interpretando en aquel escenario romano el protagonista de *El que recibe las bofetadas*, de Andréiev. La teoría gira acerca del eterno problema de la personalidad; según estos innovadores —en verdad, un poco pueriles—, la psiquis natural del actor, sus gestos habituales, acaban por imponer su propia idiosincrasia a la personalidad fingida

a Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, entre otros.

- 11 María Palou (1891-1957). Actriz española. Formó su propia compañía teatral, en la que participaba como dramaturgo su esposo Felipe Sassone, y pusieron en escena un repertorio de autores españoles, en la línea de María Guerrero.
- 12 Catalina Bárcena (1888-1978). Actriz del teatro y del cine español —y luego en el argentino. Participó en el Teatro del arte (1916-1926), dirigida por Gregorio Martínez Sierra.
- 13 Dentro de la *Commedia dell'arte* los «zanni» son los criados y sirvientes, que junto a los «vecchi», los viejos o amos, y los «innamorati» o enamorados conforman las tres categorías centrales de tipos de personajes.

del personaje, y solo con una máscara que fabricase sin trabajo gestos no habituales y escondiese el rostro conocido, podría conseguirse borrar la persona verdadera del actor. Pero ¿Y la voz, los pasos, los ademanes?, se nos ocurre preguntar. En nuestros teatros madrileños, ahora mismo, hace apenas unos meses, en la representación de *Los medios seres*, del joven e ilustre escritor Ramón Gómez de la Serna, que hacía sus primeras armas en la escena, los personajes aparecían pintados de negro por la mitad vertical. ¿Era una experiencia igual a la que Lamberto Picasso cumplió en Roma? Después de todo, la caracterización, el *maquillage*, que dicen los franceses, la *truccatura* de los italianos, vienen a ser lo mismo. ¿Qué más da la máscara de cartón o de goma, más o menos móvil, si todo ello es disfraz? Lo que ha variado, merced a un progreso simplemente mecánico, formal, de mano de obra, es la manera de disfrazarse; pero en el orden ideológico nada ha cambiado, y los actores actuales, máscaras son, no ya tan genéricas como en el teatro griego y en la *commedietta* italiana, sino más individuales; pero máscaras y disfraces al fin. Todo sigue igual en el fondo.

Alguien preguntará por el coro de la tragedia griega, desaparecido totalmente —eso juzgan— de los escenarios modernos. Vamos despacio. Por no convenir ni a la índole ni a la extensión de este trabajo, omito aquí una descripción y explicación completa de lo que era el coro en la tragedia griega, y cómo llegó a ella desde las fiestas dionisiacas, en que cantaba y bailaba en honor de la divinidad, pasando antes por los diálogos del ditirambo. Lo que importa es saber su posición y su intervención en el conflicto y la acción dramática, en la cual representaba hasta cierto punto un público ideal, compuesto de ancianos, hombres y mujeres, que fueron en un principio doce, más tarde quince en el teatro de Sófocles, y que aumentaron considerablemente en la comedia satírica. Las estrofas del coro, de un carácter lírico, se interpolaban en la acción a guisa de comentario, y unas veces participaban de ella, así en su forma más antigua, y otras, como en la manera última de Eurípides y de algunos trágicos posteriores, eran tan solo una deducción de lo actuado, una relación de las impresiones recibidas, y manifestaban

su conformidad, su desacuerdo, su queja, su miedo, su vaticinio, su entusiasmo, los sentimientos y sensaciones, en fin, que había sugerido al coro la ficción. Como un público que la ignorase en su calidad de tal, y que, como contemporáneo y coterráneo de los personajes, presenciase, viviendo en el mismo medio, sus vicisitudes, sus conflictos y sus reacciones. El coro era la multitud, la opinión, la voz del pueblo; pero no del que presenciaba el espectáculo, sino del que vivía contemporáneamente, como vida verdadera, la vida de los personajes.

Al disponerlo así los griegos —verdaderos maestros intelectuales y artísticos de nuestra civilización—, pensaron, sin duda, que para que pueda decirse que un hecho ocurrió no basta la narración de los que intervinieron en él, sino la aseveración de los que lo presenciaron. Las cosas existen y son por la conciencia que las aprecia. Como el público espectador —absolutamente fuera de la acción— no debe existir ni para el autor ni para los actores de la tragedia, porque aquel concibió el hecho sin pensar en su auditorio, y los actores lo cumplen como si no hubiera más recinto que aquel en que se mueven, y existiese una pared —la cuarta pared ideal del escenario— que los apartase del público, los griegos crearon el coro como personaje pasivo que, sin ejecutar la acción, interviniese en ella, comentándola, con lo que la reforzaba, la explicaba, y aun a veces la decidía en uno u otro sentido.

Cuando el coro desapareció, las ficciones escénicas se resintieron de falta de verdad; lo que algunos críticos mal avisados llamaron acción rectilínea, era solo una acción fría, escueta, desamparada de toda explicación, que dejaba ver demasiado el esqueleto artificioso de su estructura. Pero es que los autores de teatro bien preparados, los atentos a la tradición, los que estudiando el coro griego cayeron en la cuenta de que era algo más que un capricho ornamental, no lo suprimieron, sino que lo transformaron confiándolo a uno o dos personajes, que eran los comentadores y conductores de la acción. ¿Qué son, por ventura, sino personajes que actúan al modo del coro helénico, Horacio y los sepultureros y aun el mismo Polonio en el *Hamlet* de Shakespeare? ¿Qué el bufón de *Cuento de amor*, del mismo gran poeta inglés? ¿Qué

sino eso toda la gente del mitin en *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen? ¿Y ese personaje, tantas veces repetido en las obras de Alejandro Dumas hijo, y a quien los críticos franceses apodaron el *raisonneur*¹⁴? En España, entre los autores de nuestros días, Jacinto Benavente¹⁵ ha usado —con grandes transformaciones desde luego— el coro, ya como elemento multitudinario, en la gente del pueblo de *Señora Ama* y de *La Malquerida*, ya sintetizado en uno o dos personajes, como en los comentadores, *El hombre social* y el *Insociable* de una de sus últimas comedias, *Vidas cruzadas*, y aun a veces hizo de él un protagonista, como en el Crispín de *Los intereses creados*, que no es en el fondo sino una reencarnación unificada y sintética del coro griego. ¿Qué es sino hasta el propio papel principal de obra tan moderna como los *Seis personajes en busca de autor*, del famoso Pirandello? Si yo volviera los ojos hacia mi propia obra, en un arranque de inmodestia del que afortunadamente me curo a tiempo, aún podría citar algún personaje saliente y muchos episódicos que no son más que modificaciones reducidas y sintetizadas del antiguo coro helénico. Este sigue, pues, en escena, y su transformación no vale una novedad.

¿Encontraremos alguna otra que realmente lo sea a lo largo de este brevísimo resumen del teatro?

Continuemos buscando.

14 «Razonador», trad.

15 Jacinto Benavente (1866-1954). Dramaturgo y director teatral. En 1922 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Realizó una estancia en Argentina. A nivel político simpatizó con la dictadura de Francisco Franco.

II
La Edad Media a vista de pájaro
Decadencia del teatro
El teatro religioso
El Renacimiento
La aparición del drama
Breve resumen hasta el teatro del siglo XIX

La tragedia murió con la caída del Imperio Romano: así la Edad Media seña­lase como la época de mayor decadencia en el teatro; pero fuerza es convenir que la decadencia se inició en la misma Roma. No fueron las invasiones de los bárbaros al comenzar la Edad Media, ni las prohibiciones de los padres de la Iglesia, las que determinaron la muerte del teatro antiguo; las fiestas del circo, los combates de los gladiadores, las luchas entre hombres y fieras, las carreras de cuadrigas, los juegos de las naumaquias¹⁶, todos los nuevos espectáculos de aquella época, demasiado materialistas y brutales embotaron la sensibilidad de la gente y determinaron la absoluta decadencia, y puede asegurarse que ya en el segundo siglo de la Era Cristiana no existía el teatro. Pero fue precisamente el cristianismo quien lo restauró, desde las fiestas sagradas en que se representaban los Misterios hasta llegar a los Autos Sacramentales, que alcanzara nuestro Siglo de Oro. Así como los griegos dieron expresión formal y plástica, en ficciones escénicas a su mitología y a las gestas heroicas, así los cristianos decidieron perpetuar, explicar y difundir las vidas gloriosas de sus santos y mártires y los misterios de su religión, inaccesibles a la razón humana, dándoles vida espectacular, actuosidad de teatro, bajo las propias bóvedas de sus templos, y así echaron los cimientos del drama religioso, y aun del social y de costumbres, pues que poco a poco sale el teatro del templo al convento y del convento a la plazuela, donde vuelve a tomar su carácter pagano

16 Espectáculo romano en el que se representaba una batalla naval.

hasta que en el Renacimiento cobra de nuevo su antiguo impulso, gracias a las representaciones que se dan en las fastuosas cortes italianas. La resistencia opuesta a la construcción de un edificio especial, sede del teatro, fue vencida a fines del siglo xv en la Corte de Gonzaga, en Mantua, y se construyó un teatro de madera para representar *La favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano. En Venecia, Urbino, Florencia y Roma y otras poblaciones de Italia se representan en las mismas condiciones las primeras obras de Ariosto y Maquiavelo, y en 1585, el arquitecto Palladio, conciliando las indicaciones de Vitruvio, constructor de los teatros romanos, con las necesidades de su época, concluye el teatro de Vicenza, que es el más antiguo de todos los de Europa.

Entonces surgió por primera vez la voz drama, denominación que no se encuentra nunca en las historias del teatro antiguo. Era el género intermedio entre la tragedia y la comedia, que mezclaba por primera vez, lo serio y lo cómico, según se juntan en la vida real. Desde principios del siglo xvi en el teatro inglés —abuelo legítimo de nuestro teatro actual—, Heywood, con sus célebres *Intermedios*, y más tarde Greene, Lodge y Marlowe, preparan el advenimiento genial y sublime de William Shakespeare. El coloso de Strafford sin dejar de atender a las normas de la tragedia griega, las vence y transforma; rompe las tres unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar, renuncia a dioses y semidioses e inventa y forja con revolucionaria libertad héroes de carne y hueso. Así, él nos trae el drama propiamente dicho, *tal como todavía lo entendemos hoy*, y hace girar para siempre sobre sus goznes la puerta gótica, y abre la del Renacimiento, en su patria, como ya lo había hecho antes en Italia aquel poeta sublime que se llamó Dante Alighieri, y lo hicieron a su vez en Francia, Rabelais y en España, Cervantes.

En nuestra tierra florecía el Siglo de Oro con Lope, Tirso y Calderón. Estos clásicos eran en el fondo románticos —aunque inconscientemente, porque no existía el romanticismo de escuela—, ya que también rompían las tres unidades y también mezclaban lo cómico y lo serio. En sus obras campeaba el héroe; ellas eran una exaltación del espíritu de la raza, de sus principales virtudes, y en ellos culminó el teatro nacional.

Más que en todos, en Calderón, que sin la facundia prodigiosa del *Fénix de los Ingenios*, fue el que más ahondó en el alma de España. Él todavía compuso autos sacramentales —no olvidando el origen religioso de nuestro teatro, como no le olvidó tampoco Tirso, que era un dramaturgo doblado de teólogo. Pero la tragedia griega no desaparecía de un modo absoluto; su semilla quedó y fructificó —fructifica aún en nuestros días—, y su pureza clásica, con sus unidades de tiempo, lugar y acción, con su exaltación de pasiones y con la musicalidad armónica de su verso, llegó hasta Francia, con Corneille y Racine.

El pueblo, lejos de lo clásico, tomábale gusto a la reproducción plástica y viva de la realidad —y este gusto es la base de sustentación de todo teatro verdadero—; pero ansiaba una realidad menos heroica, de caracteres humanos, sin la universalidad filosófica de Shakespeare, sin la teología y el conceptismo de nuestros poetas del Siglo de Oro, con una condición más genérica y más fácil, donde se mezclaran la sátira y poesía, y el genio de Molière —después de Shakespeare, el autor teatral más grande del mundo— se lo dio a Francia. Pero en Francia, a pesar de ello, la preocupación clásica siguió hasta el siglo XVIII. Las tiránicas leyes de la preceptiva de Boileau, que ponía otra vez en auge, de acuerdo con la poética aristotélica, las tres unidades del teatro griego, mataron todo germen de libertad en los nuevos autores, y entre el aluvión de escritores, que en otro género pasaron a la posteridad, apenas si podemos citar a Diderot, que no es inmortal como dramaturgo, y a Voltaire, sin que sus dramas filosóficos *Nannie* y *El hijo pródigo* valieran ni significaran, pese al triunfo ruidoso, pero fugaz, lo que sus libros eternos como *Cándido* o *Zadig*.

En Francia, el genio del siglo fue Beaumarchais, limpio y fino escritor, lleno de gracia, pletórico de ideas, y gran hombre de teatro, cuya influencia espiritual tuvo gran fuerza en España, retoñando en el soberano indiscutible de nuestros dramaturgos, Jacinto Benavente. Beaumarchais fue el primero en proclamar el principio de que no son los caracteres el elemento primordial único de la dramaturgia, y que importa hacer valer, además de las pasiones, la discusión y la defensa

de las ideas. Bueno será que no olvidemos esto para las conclusiones finales a que pretende llegar este trabajo.

En general, el siglo XVIII fue menos glorioso que el anterior para la historia del teatro: en Inglaterra la irradiación inmortal de Shakespeare cegaba y deslumbraba a autores débiles, cuya pobre fama vivió apenas la efímera vida de sus producciones; en Alemania, solo Lessing, Goethe y Schiller, y en Italia, con un autor satírico de la importancia de Maquiavelo, a quien se ha comparado al Aristófanes griego, y en cuya comedia licenciosa, la *Mandrágora*, bebió Ben Johnson su *Volpone*, en boga en nuestros días, y acaso también el Shakespeare de sus comedias más ligeras —*Los favoritos*, *Mucho ruido para nada*, *Cuento de amor y Como gustéis*—, a la *Commedia dell'arte*, solo sucedió en el siglo XVIII la figura eminentísima del veneciano Carlo Goldoni, erguida entre dos dioses menores: Alfieri¹⁷, el trágico neoclásico, y el autor cómico Gozzi, que aún abogaba por las máscaras.

En cuanto a nuestra España, la decadencia de su teatro venía ya señalándose desde fines del siglo XVII, pues que en los reinados de Felipe IV y de Carlos II hubo cerca de trescientos autores dramáticos cuyos nombres no han logrado pasar a la posteridad. La influencia italiana de Alfieri y el gusto de lo francés llenan todo el siglo XVIII, y solo emergen con relieve propio Moratín en la comedia y Ramón de la Cruz en el sainete, sin que pueda negarse el afrancesamiento del primero.

Estudiada muy a vuelo de pluma, ya que no podía ser de otra suerte, la época en que aparece por primera vez la voz drama, resulta que, aún pudiendo asegurar que su verdadero origen es inglés, pues que en Shakespeare culminó su forma —y no ha sido superada todavía—, hemos de reconocer que no había roto por completo con tradiciones más antiguas. En esta mezcla de serio y cómico, en este género intermedio entre la tragedia y la comedia, con mayor amplitud que ambas, se advierte cierto parecido arquitectural con algunas obras latinas, y así acaso el origen del drama pudiera buscarse, por ejemplo, en *Los cautivos*, de Plauto.

17 Vittorio Alfieri (1749-1803). Dramaturgo italiano que destacó en la tragedia.

Desde los griegos hasta el siglo XVIII —no me canso de repetir que procedo a grandes rasgos en obra de vulgarización y divulgación— el teatro progresa notablemente en su parte mecánica: al teatro al aire libre sucede el teatro estable, con edificio especial, y son los arquitectos del Renacimiento italiano quienes aciertan con la forma definitiva que aún hoy no logran mejorar los constructores norteamericanos; a la decoración única y natural, salvo ornamentaciones accesorias de griegos y latinos, y al primitivismo de la *mise-en-scène*¹⁸ de misterios y autos sacramentales de la Edad Media, dan también los italianos, desde el Renacimiento, la riqueza y variedad de sus telas pintadas y de los escenarios contruidos, arte que culmina en los Bibbiena, los hermanos Galli y otros escenógrafos del siglo XVIII; pero en cuanto a la forma literaria, las normas son en el fondo las mismas, y la evolución o transformación, que no revolución, se apoya en los cambios y progresos de la vida que copia el teatro, y no en una nueva orientación estética, ni en un nuevo procedimiento técnico.

18 «Puesta en escena», trad.

III

Del siglo XIX al siglo XX

Como característica principal —signo de los tiempos del teatro del siglo XIX— hay que anotar en sus principios la invasión de la prosa —influencia del enciclopedismo francés— sustituyéndose al verso, que hasta entonces había imperado casi exclusivamente como forma literaria más elevada. Fijaos bien. ¡Literaria!

Con anterioridad —y con absoluta prescindencia de la forma en prosa o verso— se produjo, a causa de los innovadores, que a todo trance querían acabar con el clasicismo, la famosa e histórica escisión entre clásicos y románticos. Afirmaban estos que el drama era el único género teatral que tenía razón de ser, y que la mezcla de elementos serios y cómicos, lejos de evitarse, como pretendían los clásicos en nombre de lo que llamaré unidad tonal o unidad de estilo, debía ser por el contrario, favorecerse y cultivarse, porque era lo que daba más fuerte sensación de vida real.

La cruzada artística de Lessing, Goethe y Schiller en Alemania producía sus frutos, y los clásicos aún inventaron una reacción; pero el romanticismo, ayudado por la evocación histórica y por la magia del verso, tuvo en un gran poeta su más ilustre y firme mantenedor, y Víctor Hugo, que tal fue el coloso, lanzó su manifiesto en el prólogo de su drama *Cromwell*, y al fin produjo un verdadero cataclismo entre los clásicos después de su memorable y victoriosa batalla de *Hernani*, en la que fue como una bandera el célebre chaleco rojo de Théophile Gautier. El mismo Alejandro Dumas (padre), que había contribuido

con su drama *Enrique III* a la reacción clásica, se plegó al movimiento romántico, y dio a la escena, entre otras obras, su *Torre de Nestle* y hasta *Los tres mosqueteros*, que —aprovechando las libertades del género— extrajo y compuso de su famosa novela. Así se afirmó —por obra y gracia de Víctor Hugo principalmente— el drama histórico-romántico, fantaseador y anacrónico, según lo había sido el de Shakespeare en su tiempo, y de su influencia en España me parece ocioso hablar al dirigirme a lectores españoles. Dicho género llenó una época brillantísima de nuestra escena, con el Duque de Rivas y García y Gutiérrez, y Hartzenbusch, y Ortiz de Zárate, y Tamayo y Baus, y tantos otros, hasta nuestro poeta genial, popular y nacional —al más grande en conjunto, verdadero poeta dramático— que se llamó don José Zorrilla.

Las exageraciones y desvaríos en que desde el principio cayó el romanticismo —efecto de su propia libertad— habían dado lugar al melodrama, en que hubo bueno y malo, dentro del efectismo y la modestia artística del género, y al hablar de él no es posible olvidar a Scribe¹⁹, hombre de teatro de gran habilidad, que cultivó con inmediata fortuna todas las modalidades escénicas. El melodrama, siendo en el fondo un mal —porque es la realización escénica del folletín—, fue sin embargo un bien en cuanto a modalidad escénica, en lo que se refiere a efectismo y teatralidad, y desde luego un camino y un móvil que por un deseo de mejora llevaron al teatro del día y contribuyeron a que se formara el teatro de la realidad, en prosa, que era el que reclamaban los gustos del público.

Lo demás ya es historia actual, tan de todos conocida, que bien podemos volar sobre ella. Antes de llegar al vanguardismo y al surrealismo²⁰ de la última hornada, el teatro occidental de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del XX lo llenan dos tendencias, dos influencias, dos escuelas. Mientras el hijo ilustre de Alejandro Dumas,

19 Eugène Scribe (1791-1861). Dramaturgo francés de gran éxito en diversos géneros como comedias, vaudevilles, libretos de ópera y dramas. Muchas de sus obras se adaptaron en España.

20 Nombre con el que tradujo inicialmente en español el «surrealismo».

con su *La dama de las Camelias*, sentimentalizaba, por decirlo así, el teatro costumbrista puro de Émile Augier, el autor de *La estrella de Justina*, e implantaba el teatro de la realidad inmediata; en Noruega Henrik Ibsen, antimoral, no inmoral ni amoral, sino predicador laico de una moral nueva, inventaba el teatro de ideas, el teatro de tesis, un teatro simbólico, el teatro filosófico-social.

Del primero, de Alejandro Dumas, a quien siguió inmediatamente Victorien Sardou —que no desdeñaba el melodrama, y aunque gran hombre de teatro, era menos literario—, emana la comedia psicológica francesa, aquella que tiene su paladín en Henri Becque y en los Lavedan, Capus, Donnay, Gourmont, Bataille, etc., etc. Bernstein, por la manera de construir, se parece más a Sardou, un Sardou literario, con inquietudes sociales. En Italia siguen a Dumas hijo, tenidas en cuenta la evolución de las costumbres y las características temperamentales y raciales, Giaccosa, Rovetta, Praga, etc., etc. Ibsen por su parte, tiene como rival a Bjørnstjerne Bjørnson, y le siguen en Alemania Hauptmann y Sudermann, y en cierto modo, en Francia, Mirbeau, Paul Hervieu, Brieux, y con un carácter poético, misterioso y ocultista, Mauricio Maeterlinck. En Italia, Roberto Bracco también pertenece a la escuela ibseniana. Alternando en las dos tendencias hay que citar: en Holanda, a Franz Van Eeden; en Dinamarca, a Nathausen; en Austria, entre otros, a Kotona, Madach, Vörösmarty, Kisfaludy y Andréiev —que entra desde luego en el grupo ultramoderno—, y si se aplica un criterio escrupuloso y copioso de diccionario enciclopédico, habría que incluir a los griegos modernos y se haría una lista interminable completamente ajena a la índole de este trabajo.

España anduvo un poquito con pies de plomo en la evolución; pero aunque más tardía, se operó también; pues que al realismo, en cierta manera moderado y todavía tocado de romanticismo, de López de Ayala, de Narciso Serra y de Enrique Gaspar; a otro romanticismo, unas veces de buen drama histórico y otras rezagado romanticismo de levita, que cultivó con gran fecundidad ese gran hombre de teatro, absurdo y genial, que se llamó José Echegaray; al realismo y costumbrismo en

verso de Feliú y Codina, sucedió el realismo en prosa de Dicenta en su *Juan José* —aunque romántico en el fondo, que en romanticismo se disolvía su pretendida intención social— y el teatro de ideas en don Benito Pérez Galdós y el psicológico y satírico de Jacinto Benavente, verdaderos maestros modernos de nuestra escena. A estos nombres hay que agregar el de los hermanos Álvarez Quintero, insuperables costumbristas andaluces, inventores de un teatro absolutamente suyo; el de Gregorio Martínez Sierra, que se hizo siempre eco de las más nuevas corrientes de teatro europeo, y el de Carlos Arniches, en quien el sainete de Ramón de la Cruz, que ya había retoñado en la manera magistral de Ricardo de la Vega y en Javier de Burgos y Tomás Luceño y en los hermanos Álvarez Quintero —afortunados pintores de cuadros del género—, cobró nuevo impulso y un insospechado y marcadísimo tinte melodramático popular tan bien construido y seguro que solo es comparable a los grandes aciertos que en el teatro dialectal napolitano han tenido Salvatore di Giacomo y Líbero Bovio²¹.

La tradición poética no se ha perdido en España. Al esfuerzo titánico del primero que después de don José Zorrilla volvió por los fueros del romanticismo —he nombrado al gran poeta y autor dramático Eduardo Marquina— siguieron con aciertos de gran calidad Villaespesa, los hermanos Machado, López Alarcón, López Martín, Fernández Ardavín y el hijo de Joaquín Dicenta; todos ellos cultivan todavía el género con bastante fortuna y a ellos se suma el nombre de Manuel Góngora, en quien tiene nuestro teatro en verso su más segura esperanza.

En resumen: aunque todo el teatro moderno, antes de las novedades últimas, lleve en uno u otro sentido, según se mire, dos sellos indelebles, el de Alejandro Dumas hijo y el de Henrik Ibsen, y la técnica, salvo ligeras variantes, sea o la de *La Dama de las Camelias* o la *Casa de Muñecas*, el poder del teatro en verso aun dio frutos en los poetas

21 Al hacer este breve resumen es de justicia incluir entre las grandes figuras del teatro español contemporáneo —no vanguardista— a Eusebio de Gorbea, cuyo drama realista, de un recio sabor castellano, *Los que no perdonan*, le colocó en primera fila. N. del A.

españoles citados, y en Francia, cuando más florecía el teatro realista y psicológico, Edmond Rostand despertó los líricos clarines de la fama con su maravilloso *Cyrano de Bergerac*, y en Italia Gabriele d'Annunzio cultivó triunfalmente la tragedia en verso con el más puro sentido helénico. Este, pues, tampoco se había perdido del todo, y no solo halló en las sinfonías cantadas de Richard Wagner, a mediados del siglo XIX, un retoño deslumbrante, sino que avanzó hasta nuestro siglo en las tragedias del alemán Hebbel, el autor de *Judith*, y en las obras del austríaco Hugo von Hofmannsthal, que la ilustre actriz Margarita Xirgú²² dio a conocer en España representando su refundición de la *Elektra* de Sófocles.

Así, en la rápida —¡ay!, desgraciadamente demasiado rápida— ojeada que hemos pasado sobre la historia del teatro, advertimos: primero, que aparte del mejoramiento mecánico, muy considerable en lo que se refiere a decoración y tramoya, la transformación —no me atrevo a decir el progreso— fue siempre de carácter ideológico y literario, pero el procedimiento, por lo que a la técnica toca, ha variado muy poco; segundo, que el teatro fue siempre una imitación formal, representativa y artística de la realidad, bien de una realidad pretérita, bien de una realidad efectiva y actual, bien de una realidad soñada, pero expresada con realidades vivas, como en las obras poéticas, y cuidando el bien decir, el gayo decir, ya en prosa, cuando en verso, y aún imitando los errores pintorescos del habla del pueblo, pero imitándolos con gracia, esto es, con literatura; y tercero, que el teatro serio no dejó nunca de ser un género literario y tuvo siempre el carácter popular y religioso de sus orígenes, igual que cuando en Grecia era mítico y legendario y lo mismo que en la Edad Media, cuando era católico en su aspecto educativo, costumbrista, pasional y psicológico; pero religioso y popular siempre, con sus santos, los autores; con sus teólogos, los críticos;

22 Margarita Xirgú (1888-1969). Primera actriz española dueña de su propia compañía teatral que realizó giras por toda América Latina. Estrenó varias obras de Federico García Lorca. Estuvo en Lima en tres ocasiones, a fines de 1923 e inicios de 1924; la segunda en 1937; y la tercera a fines de 1945 e inicios de 1946.

con sus sacerdotes, los actores; con su templo, el teatro; con su altar, el escenario; con su rito, la representación, y con sus fieles, el público.

¿En qué consiste la novedad de ahora? ¿Cuál es su porvenir? Eso es lo que vamos a ver en el capítulo siguiente.

IV
Las novedades que han llegado a España
Superrrealismo y vanguardismo
Los pintores escenógrafos
El trastorno del 'Ballet' ruso
La pluralidad de escenarios
El error del teatro y el error del cine
La novedad posible
El porvenir

A pesar de que el criterio derrotista de los más, que en España se extiende a todo, y por consiguiente también al arte, se empeña en creernos el último pueblo del mundo, no estamos, como quieren los que encuentran siempre mal lo nuestro, que es lo suyo, tan separados de Europa que las novedades teatrales no hayan llegado hasta nosotros. En menor, mucho menor cantidad que en París —porque Madrid no tiene la misma densidad de población y le falta el contingente de extranjeros de todas partes del mundo, y sin la fiebre italiana, porque el futurismo no surgió aquí, ni Marinetti nació en Getafe, ni hay teatros libres, ni aquí se han reunido los *Indipendenti* que acaudilla en Roma Anton Giulio Bragaglia—, nuestro público ha visto y oído en francés y en italiano y traducido al español no poco, lo más saliente del teatro novísimo. Nos han faltado escenarios —no hay uno solo giratorio en los teatros de España—; las famosas posturas escénicas de un Reinhardt²³ no las conocemos; no tenemos ninguna sala dotada de luz con un sistema absolutamente moderno; pero nos son del todo desconocidos los nombres de Andréiev, Pirandello, Molnár, Romaine, Morand, Barry, Savoir, Sarment, Bontempelli, Chiarelli, Shaw, Kaiser, San Secondo, Gantillón, etcétera, etc., aunque no hayan entusiasmado siempre sus

23 Max Reinhardt (1873-1943). Director teatral y de cine, con una propuesta estética de corte expresionista. Desarrolló la «Kammerspiele» (1921-1925), con decorados intimistas para un público reducido. Dirigió, además, algunas obras de Bertolt Brecht.

obras, ora por errores de interpretación o traducción, cuando por razones muy atendibles, étnicas y temperamentales. Aparte del *gross public*²⁴, fiel muchas veces, sin quererlo ni saberlo, a sus tradiciones — y ello es muy plausible en el fondo —, nuestros intelectuales curiosos, la crítica bien orientada, lee con mucha avidez y cuidado que los críticos e intelectuales del resto de Europa, los cuales, con una idea torcida de España, la ignoran y desdeñan, y así estamos enterados, hasta donde es posible enterarse, de lo que no está muy claro y saben solo a medias sus propios inventores. Por eso mismo hemos de prescindir de teorías y manifiestos, harto confusos, y de ellos cito yo ahora, como ejemplo incomprensible, una famosa división entre dos clases de teatro que el escritor italiano Gino Gori²⁵ establece en su libro *Il teatro contemporáneo e le sue correnti caratteristiche di pensiero e di vita nelle varie nazioni*. Ya el subtítulo parece un discurso de orador hispanoamericano. Para el señor Gori hay un teatro viejo —*Teatro número 1*— escribe, y un teatro nuevo —*Teatro número 2*—. Traduzco.

«*Teatro número 1*. Representación de la lógica empírica de la vida, de la realidad contingente, de lo sensible, asumiendo dignidad de absoluto. Verosimilitud, realismo, silogística de los acontecimientos, morosidad discursiva y construcción arbitraria con la pretensión de coincidir con *lo verdadero* en casos en que solo rigen la casualidad y lo imprevisto. Es el teatro tal como se entiende por la generalidad; nuestro teatro de occidente, tradicional e intelectualista en su mayor parte.

Teatro número 2. Representación sugestiva de lo irracional, de lo verdadero-falso (ultraverdad, verdad metafísica), de lo inverosímil (opuesto a lo empírico), de lo racionalmente indecible, del misterio revelado, de lo inconsciente del yo y del mundo. Velocidad, intersección de planos mentales, simultaneidad, concomitancia de contrarios, convergencia

24 «Público bruto», traducción.

25 Gino Gori (1876-1952). Fue poeta y empresario vinculado a la vanguardia futurista. Publicó otros libros como *Per un estetica dell'irrazionale* (1919), *Le bellezze della divina commedia* (1921), *Studi di estetica dell'irrazionale. L'Al di là nell'Arte. L'Arte morale* (1921), *L'irrazionale* (1924), *Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea* (1926).

de medios expresivos en la expresión resultante, compleja e intensiva, o desencarnación de un solo medio expresivo, usado desde un punto de vista congruo, pero inevitablemente intensivo. Es el teatro verdadero, antiburgués, antioccidental, mágico, místico. Es el arte esencial»

Hasta aquí el vanguardista italiano. ¿Entiendes Fabio, lo que voy diciendo?²⁶ La receta es magnífica para un teatro modernista y popular; pero dejemos al señor Gori con su *gori gori*²⁷ y busquemos por nuestra cuenta. Como no es el caso de estudiar uno por uno a los autores nuevos, veamos en conjunto qué clase de novedad han traído. Desde luego una novedad ideológica o varias novedades pequeñas, una para cada uno, personales y temperamentales; pero estas no transforman el teatro en su aspecto ni en su esencia, y aquella, por ser una novedad ideológica, es siempre una novedad literaria. Hago hincapié en esto último porque la tendencia vanguardista o futurista más arraigada es la que pretende eliminar la calidad literaria del espectáculo teatral.

Alguien lanzó un día una palabreja, superrealismo, y de una camarilla, acaso político-literaria, de cenáculo y de campanario, salió un manifiesto, algo más concreto y explícito que la división de Gino Gori; pero tampoco de una claridad muy diáfana. ¿Qué hemos logrado entender por ese superrealismo o suprarrealismo²⁸, que también pudiéramos llamar, según se mire hacia arriba o hacia abajo, hacia adentro o hacia afuera, ultrarrealismo, intrarrealismo e infrarrealismo? Todo lleva a pensar en una superación de la realidad. Ahora, que esta superación tiene dos caminos: uno, para alejarse de la realidad; otro, para ahondar en ella. Si tomamos el primero, con la intervención de lo sobrenatural

26 Personaje imaginario creado por Lope de Vega para convertir el monólogo en un diálogo. Se trata de un recurso retórico.

27 «Canto lúgubre de los entierros» (RAE). En el teatro este recurso estaba relacionado con la muerte fingida del personaje que oye estos canticos (Cfr. Medina 2007). Por extensión, posiblemente aluda a la onomatopeya del «Bla, bla bla».

28 Nombre con el que tradujo inicialmente en español el «surrealismo». Sassone entiende el uso del prefijo «super» o «supra» como similar a «sobre» (por encima), lo que le lleva a pensar en el surrealismo como «sobrenatural», que está más vinculado a la noción de lo fantástico. Esto explica el porqué de los ejemplos a los que alude.

en escena, habremos de negar rotundamente su novedad. Ahí estaban ya los griegos empleando fuerzas divinas, y los misterios y autos sacramentales del teatro religioso de la Edad Media, llegando hasta Calderón en pleno Siglo de Oro, y Shakespeare con sus brujas y sus espectros y sus metamorfosis en *Macbeth*, en *Hamlet*, en *Ricardo III* y en el *Sueño de una noche de verano*, y Zorrilla con sus estatuas parlantes de *Don Juan Tenorio*, y hasta las apariciones y la corporeidad de lo evocado y recordado en autores tan poco antiguos como Benito Pérez Galdós en *Realidad* y en *Electra*. Si, por el contrario, pensamos que se trata de una, por decirlo así, exacerbación del realismo, que a la vez no le priva de espiritualidad y de ideales, pinta una realidad más verdadera ahondando en ella y rompe con el convencionalismo de la escena, enferma de falso pudor y atenta solo a *las buenas costumbres*, entonces sí debemos saludar en ello una novedad beneficiosa y verdadera. Así el teatro de esa Rusia atormentada y fecunda que trae personas dramáticas nuevas por su concepto moral y por su posición frente a la vida, y compone la escena con trazos más de aguafortista que de pintor; así el de todos los autores nuevos antes citados, y algunos más, que escenifican la teoría de la múltiple personalidad, que hacen sátira trascendental, que mezclan metafísica y humorismo, lo físico y lo psíquico, la realidad y el misterio, y se dejan influir por los últimos adelantos de la ciencia y por las teorías freudianas y pintan toda la nueva humanidad atormentada de la *postguerra*. Este es el teatro de los poetas nuevos, enloquecidos de superación idealista, psicólogos frenéticos, buceadores del alma humana, capaces de componer, no ya tan solo la *scène à faire*²⁹, que dicen los franceses, sino la escena imposible, aquella que, según un formulismo viejo y timorato, no se podía llevar al teatro, y al teatro puede llevarse todo mientras tenga un interés de humanidad o de belleza. Gracias a eso, ya el teatro no se satisface con generalidades, sino que busca los personajes de excepción. Va a la infrarrealidad y a la superrealidad; a lo tenebroso, a lo complicado, a lo difícil, a lo absurdo; ya no se apoya solo en realidades, sino que muchas veces, al empezar y al concluir una

29 «Escena que debe hacerse», traducción.

obra, parte de un supuesto falso para llegar a otro y llena el camino con las cabriolas intelectuales y psicológicas de unos personajes que, en equilibrio sobre la cuerda de su verdad, tendida entre dos mentiras, la inicial y la final, van exponiendo nuevos conceptos morales, sentimentales y sociales y nuevas reacciones ante el choque con la vida. Si esto es algo de lo que quiso explicar, y no explicó, el señor Gori; si esto es el vanguardismo, bienvenido sea, que enriquece y amplía nuestro teatro. En él, el artista verdadero no busca lo dramático, sino que lo encuentra sin buscarlo, y no lo rehúye, por dificultades que ofrece la situación; no urde lo cómico, sino que ello surge naturalmente del contraste, sin miedo al ridículo, y sabe diferenciar, con sano escrúpulo de pensador elegante, lo sentimental de lo sensiblero, lo filosófico del lugar común, la moral pura de los prejuicios y las conveniencias sociales, y la mala retórica —ociosa e inútil— de la buena literatura indispensable. Pero todo esto conserva aún muy recio entronque con la tradición y sus novedades aparentes son muy poca novedad para hablar de una transformación completa. Si por la pluralidad de cuadros a que en muchas de las obras nuevas dio ocasión la amplitud y la libertad del asunto se hizo indispensable facilitar las mutaciones y se simplificó el decorado y se inventó el escenario giratorio, esta última novedad —y ya no muy reciente— es la única legítima y solo se trata de una reforma mecánica que no atañe a la obra misma. Esta variedad de cuadros, que parece haber inventado en Francia el señor Lenormand, y que Benavente usó antes en *La noche del sábado*, *El dragón de fuego* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, y últimamente en sus *Vidas cruzadas*, y que también emplearon Marquina y Martínez Sierra en *El pavo real*, *Una noche en Venecia* y *Don Juan de España*, y Fernández Ardavín en *La cantora del puerto*, se encontraba ya en todo el teatro de Shakespeare y en nuestros dramas clásicos que refundidores mal avisados redujeron para comodidad de la postura escénica, quitándoles no poco de su carácter y significado. Solo una obra del teatro romántico, el *Don Álvaro o La fuerza del sino*, del Duque de Rivas, ha llegado a nosotros tal y conforme la recibió su autor. Los nuevos han hecho un positivo

beneficio al teatro al devolver a la escena su vieja pluralidad, pues con ella salvaron al drama —esclavo de la fórmula momificada de los tres actos (exposición, nudo y desenlace)— y del ambiente cerrado y único del gabinete o la sala donde con forzado convencionalismo habían de realizarse ineludiblemente todos los incidentes de la acción, y lo hicieron más amplio y más libre y lo sacaron de nuevo al aire de la calle y del paisaje. Esta pluralidad de cuadros conviene además al teatro español; concuerda con su espíritu y con el gusto y el temperamento de los españoles. En los países de niebla vence la teoría porque no hay ámbito para soñar; en los países de sol, es tierra de pintores, y a su idiosincrasia responde una multiplicidad de escenarios donde se le ofrezca la plástica y coloreada forma del drama, como lo pide nuestro sol, que multiplica las perspectivas. Bien vengan, pues, muchos cuadros, muchas decoraciones en un solo drama; pero conste que al venir no nacen ahora, no llegan ahora por primera vez, sino que vuelven. En cuanto al decorado de cortinas y forrillos, simplificado para evitar el escenario *tournant*, ese que los Pitoëff³⁰ llamaron sintético, orgullosos de haberlo inventado, en vez de una novedad es un *torniamo all'antico*, una regresión al teatro primitivo, por otra parte muy digna de aplauso, porque, evitando distracciones de los ojos, da más interés a los personajes y a su palabra.

Pues bien: porque todas estas novedades del teatro nuevo más lo parecían que lo eran, y había en ello evolución, y no revolución, los vanguardistas por sistema no se dieron por satisfechos con la *vanguardia* que nosotros aceptamos; querían más, quieren más, y así han acabado por desquiciar el teatro. Primero fueron a buscar su novedad en las escenas simultáneas, decoración bipartita y tripartita, con dos, tres o más pisos; todo ello se había hecho ya, desde los misterios de la Edad Media, y mucho mejor hecho, y en nada tocaba a la esencia ideológica de las obras. Después recurrieron al sistema, viejísimo también, de hacer hablar a los autores fuera de la escena, desde el patio de butacas, desde los palcos y desde el paraíso. Por último, fueron a imitar el procedimiento

30 Georges Pitoëff (1884-1939). Director de escena y escenógrafo francés, de origen ruso.

escenográfico de los *ballets* rusos de Diaghilev³¹, y pensaron en copiar la acción dinámica del cine. Iban a tontas y a locas, de error en error.

La aparición del cubismo en pintura y los alardes decorativos y coloristas de Diaghilev produjeron el consiguiente trastorno. El primero, no porque se pueda despreciar el cubismo, que, armoniza con la totalidad del cuadro, es una forma de arte perfectamente admisible, sino porque resulta absurda en el teatro, ya que sirve de fondo a los personajes, personas vivas, que son parte integrante del cuadro y no se relacionan con él, porque los seres vivos, destacados del fondo, tienen forma normal y humana, y no son figuras cubistas, como la decoración; y los *ballets* rusos, porque en ellos importan la música, lo decorativo, lo plástico y la sinfonía colorista, sin que exista la palabra, y aplicar sus normas al teatro de ideas, al teatro hablado, es un absurdo, porque convierte en espectáculo de los sentidos, para apreciarlo como sensación puramente auditiva y visual, lo que es ante todo una fiesta para la inteligencia. En la música, en la arquitectura, aún en la pintura, la forma es el fondo y el procedimiento es todo el arte; en el teatro, lo principal es la idea y la *anécdota*, que han de ser explicadas y servidas por la palabra. La novedad en las decoraciones y en la postura escénica es una novedad particular; no depende del autor, sino del director; cada obra trae consigo un estilo de representación y decoración que varía en cada una según sus posibilidades, sus necesidades, su carácter y el criterio del *metteur en scène*³², y sobre ello no cabe fijar norma *a priori*. Claro está que no habrá nunca una reforma considerable en el teatro, mientras no se empiece por reformar el escenario, que a lugar nuevo corresponden siempre, como productos del medio ambiente, habitantes nuevos, y a personajes nuevos, una nueva comedia y un modo nuevo de conducirla; pero aún en esto hay que tener muchísimo cuidado, mirando siempre a lo que es y significa el teatro, para no caer en aberraciones como la de ese hombre tan inteligente y tan buen director que se llama Max Reinhardt, que en

31 Serguéi Diáguilev (1872-1929). Empresario ruso fundador de los ballets rusos. Tuvieron diseños de Joan Miró y de Max Ernst.

32 «Director», traducción.

su afán de ambientar las comedias, llevó la decoración del escenario a la sala y metió al público en el escenario o a este en el público, y suprimió así a los espectadores, que, ya mezclados en la función, se convirtieron en algo así como el coro de las tragedias griegas. En el teatro ha de haber siempre un público que esté absolutamente desligado de la acción; otra cosa es quitarle al espectador el placer supremo de la contemplación. Ver vivir a los demás es un goce que nos equipara a los dioses, y no lo podemos experimentar nunca en la vida, porque estamos en ella, dentro de ella, y los árboles nos impiden ver el bosque, como en el cuento alemán, y solo cabe gozarlo en el teatro, donde, mientras se finge una vida, un mundo aparte, en el escenario podemos contemplarla desde lejos, como si viéramos vivir a nuestros semejantes sin participar de su vida, sentados en un anillo de Saturno.

El trastorno que trajo el cinematógrafo consistió en una mala interpretación del poder de la película muda, que es uno, y el poder del teatro hablado, que es otro y completamente distinto. Se creyó que la superabundancia de episodios cinematográficos, que su rapidez —comparable a las pesadillas, en que la imaginación ya no es esclava del tiempo, y ese fue el principal encanto del arte mudo— dependían de la rapidez de la vida moderna, y que era un signo de nuestro tiempo —como si por vivir aprisa hubiera perdido el hombre su facultad de pensar—, y nadie quiso caer en la cuenta de que el cine era así obedeciendo a sí mismo, esto es, a sus necesidades expresivas, que se multiplicaban precisamente porque carecía de la palabra. El arte mudo, donde la acción dramática se convirtió en dinamismo, en vehículo fácil y eficaz para las variadas peripecias de la anécdota, del hecho en sí como movimiento, como suceso, cuanto más folletinesco y más animado, mejor; pero no para la inquietud poética, psicológica, filosófica y, si se quiere, metafísica de los procesos mentales. Todo lo que en el cine era abundancia de imágenes plásticas y vivas, era ausencia de ideas, y así, lejos de imitarlo en las ficciones teatrales, convenía llevar a estas lo que el cine no podía dar, esto es, la importancia y, aún más, la supremacía verbal, y diferenciar la acción del dinamismo, porque el movimiento era una cosa

y la inquietud mental y psicológica otra, y correr tras un automóvil, y montar a caballo, y hablar por teléfono, sin que se oiga la palabra, y besarse los protagonistas en el claro de luna —cinematografía pura—, no constituyen acción dramática, y hay mucha más acción, acción interna, acción del pensamiento y del espíritu, en el diálogo quieto, preñado de controversias que paren las palabras, y hasta en el monólogo de Hamlet, que en la contienda a puñetazos de dos boxeadores y en las persecuciones hípicas de los cowboys. Pero, lejos de tenerse en cuenta estas fundamentales diferencias, se han extravasado los contenidos del cine y del teatro, y mientras se lleva a este una acción violenta, confusa, ilógica, sin dar tiempo a los personajes a que hablen y expongan sus ideas —placer grato a los griegos—, se lleva al cine la palabra, que por fuerza tiene que retardar su acción, que le quita su máximo prestigio: el de la expresión sin valerse del verbo —las mejores películas son siempre las que no necesitan de letreros explicativos—, y que es contraria a la esencia y a la razón de ser del arte cinematográfico. Cine y teatro son artes parecidas, pero no iguales. Una y otra pueden enseñarse muchas cosas, pero sin confundirse nunca.

Y ahora —preguntará el lector—, ¿a qué conclusión hemos de llegar? En esta larga divagación —que ya, a estas alturas, bien se me alcanza que fue solo eso, divagación y no monografía, ni ensayo siquiera— yo me propuse únicamente juntar con razones las palabras del título, *El teatro, espectáculo literario*, oponiéndome a la pretendida novedad formal de muchos jóvenes y aun de algunos que ya van dejando de serlo, porque se trata, a lo sumo, de tentativas baldías, sin norma fija y sin estabilidad, y de un confusionismo en que nadie sabe a ciencia cierta lo que quiere. El afán de la novedad por la novedad misma preside todos los intentos, y en su afán filoneísta se malogran muchas actividades. El caso en España de escritor tan importante, de tan claro talento, de tan vasta cultura, de tan aguda sensibilidad como el maestro Azorín³³, es una lección triste. El pequeño filósofo, gran novelista, gran crítico,

33 Azorín incursiona en el teatro de vanguardia en piezas escritas entre 1926 y 1928, con poco éxito de crítica y de público.

gran poeta se ha acercado al teatro pensando tan solo en ser original y novísimo, y por la preocupación de la novedad no ha dado los frutos que de él esperábamos. Otra cosa hubiera sido, y será —¡ojalá sea!—, en cuanto mirara a la vida con los mismos ojos despreocupados, pero avizores y seguros, con que miró los pueblos de Castilla y evocó, para volverla a crear, la existencia de los clásicos, y ahondó en la psiquis de sus magníficos personajes novelescos. Y es que el teatro no puede ser sino lo que fue siempre, y su transformación y su progreso solo puede fundarse en la transformación y el progreso de la vida que copia, satiriza o exalta en sus ficciones. Bien está que huya de la vulgaridad, que rechace la comedia burguesa y chata, que desprecie los resortes de emoción fácil, los lugares comunes, los sentimientos que Pirandello llama con gran propiedad sentimientos orgánicos, para diferenciarlos de los sentimientos estéticos, y que no se entretenga en la resolución tardía de problemas morales, sociales, filosóficos y políticos que ya tiene resueltos la sensibilidad contemporánea; pero ha de ser llevando al teatro personajes nuevos, que ahí están en la calle, esperando el soplo divino del creador literario —literario, no se olvide esto— que los convierta en entes de razón, y estos personajes nuevos, al reaccionar de un modo nuevo ante la vida, enredarán y desenredarán ellos solos la comedia nueva, y esta comedia habrá de ser un hecho concreto, con su anécdota indispensable, de la cual no puede prescindirse, como en la poesía lírica, y habrá de ser, además y sobre todo, clara y popular, porque, de lo contrario, deja de ser teatro. También deja de serlo en cuanto pierda su condición de espectáculo, y remito al lector a la primera página de este trabajo, donde se empieza afirmando que no es teatro todo aquello que, por ser de impracticable realización y postura escénicas, se ha querido llamar teatro irrepresentable o teatro para leer. La forma dialogada, mientras no sea susceptible de adquirir relieve plástico, animada en boca de los actores, no constituye teatralidad, y si una obra leída ya ofrece todo su valor, sin que nada pueda agregarle la escena, no hay razón ninguna para llevarla a ella. Por otra parte, y vuelvo a citar mis propias palabras, el espectáculo, aunque no se trate

de teatro dramático propiamente dicho —teatro de verso, tragedia, drama romántico, comedia, sainete, juguete cómico, entremés— sino también lírico —ópera, opereta, zarzuela, baile— o del exclusivamente mímico —la vieja pantomima— como no es música pura, según en la sinfonía, ni gesto ni actitudes sin trama, ni efectos de luz, sin otra razón que el color, responderá siempre a una jerarquía artística en la cual hay, por la concepción poemática de un episodio o anécdota central, un predominio de la condición literaria. Así, Anton Giulio Bragaglia, el más feroz enemigo del teatro literario, porque, en su opinión, la literatura ha ahogado el drama —quiso decir, sin duda, la mala retórica, pero no lo dijo, y confundió los términos—, se equivoca rotundamente cuando afirma que el teatro «es el complejo de expresiones de artes diversas resultante de su unificación escénica». Y se equivoca porque confunde lo accesorio con lo principal, y concede la misma importancia a lo plástico, a lo decorativo y a lo musical que a la palabra, como si todos estos elementos colaboraran en igual medida, y no piensa que todo está al servicio de la letra y de la idea que dicha letra representa, y que en el teatro, la música y el paisaje son música y paisaje literarios.

Afirmemos por última vez: El teatro es, ante todo y sobre todo, literatura, y no debe dejar nunca de ser espectáculo.

¿El porvenir?... ¡Quién sabe!... Acaso al pergeñar estas líneas, hijas de mi amor al teatro en lo que tiene de tradición y de evolución —tal como lo hemos concebido siempre—, el mismo amor me haya llevado a equivocarme, y así tengan razón los que vieron en el dinamismo del cine sin palabras, y en su pluralidad ilógica de sucesos animados, un signo de los tiempos, una copia de la vida actual conforme con la sensibilidad moderna; pero entonces, aunque se pretenda dar el nombre de teatro a otra clase de espectáculo, el porvenir del teatro verdadero es... su desaparición. Como se ahogó en Roma en las fiestas del circo, cuando a la emoción estética se substituyó la sensación física y el histrión fue vencido por el gladiador, morirá ahora a mano de futbolistas y boxeadores, de sufragistas y nadadoras, de toda esa humanidad nueva

que cree sentirse viva porque, embriagada de placer, se olvida de que corre también hacia la muerte.

Esta probable desaparición del teatro no la verán mis ojos. Es un consuelo triste; pero es un consuelo.

Felipe Sassone
Mayo de 1930

El teatro, espectáculo literario de Felipe Sassone
se terminó de editar en octubre de 2022 por
la Editorial Vida Múltiple.

La historia de la literatura peruana ha sido desafortunada con los autores que emigraron o estuvieron largos periodos fuera del país. Salvo conocidas excepciones, la mayoría necesita ser rescatada y, principalmente, reeditada para alcanzar un público nuevo. En este grupo podemos mencionar a Zoila Aurora Cáceres, Serafin del Mar, Manuel Augusto Bedoya, entre otros. Por esa razón, el presente rescate es un intento por regresar a Felipe Sassone al Perú. No solo era un artista multidisciplinario, pues fue comediante, actor de cine, torero y tenor de ópera, sino también un escritor prolífico que incursionó en todos los géneros. Es precisamente en el ámbito literario que destacó como dramaturgo. De ahí que la reflexión que contiene *El teatro, espectáculo literario*, publicado originalmente en 1930, demuestra un gran bagaje cultural sobre la historia y una agudeza incisiva para analizar su propia época.

Christian Cachay Luna



ISBN: 978-612-48614-8-2



9 786124 861482