

**Teoría y práctica del
teatro:
Ideas teatrales de Gómez
Carrillo**

Trabajo fin de grado

Lengua castellana, literatura y creatividad

Antonio González Rubio

RESUMEN

Este trabajo consiste en explorar las ideas teatrales de Gómez Carrillo, en el contexto de la institución teatral de su época. De esta manera el trabajo se parcela en emisión, recepción, medio y crisis teatral, tocando a la vez algunos aspectos conectados con ello.

PALABRAS CLAVE

Gómez Carrillo, teatro, fin de siglo.

ABSTRACT

This work consists in investigating about Gómez Carrillo theatrical ideas, in the context of the theatrical instruction of this age. In this way, the work can be divided in emission, reception, environment and theatrical crisis, talking also about some aspects which are connected with these topics.

KEY WORDS

Gómez Carrillo, theatre and the end of the century.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. EMISIÓN Y SUS MEDIOS

1. El empresario
2. La compañía
3. El director
4. El autor
5. Las colecciones de teatro

II. LA RECEPCIÓN

III. EL MEDIO

1. Ambiente y costumbres
2. El vestuario
3. La escenografía
4. El actor

IV. CRISIS TEATRAL

V. RETEATRALIZACIÓN

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

Enrique Gómez Carrillo es una de las figuras fundamentales en la historia del teatro de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Durante este tiempo se dedica a diversos géneros que refleja en sus libros, donde se destacan sus crónicas, en las que se mostró como un maestro de la prosa modernista.

Nació en Guatemala y murió en París (1873 - 1927). En su juventud se trasladó a París pero su relación con Hispanoamérica no terminó, pues la prensa recogía con aclamación cada una de sus reseñas.

Sus ideas forman parte del acervo popular de la época y exhiben lo que es en verdad el horizonte de expectativas del momento. Gómez Carrillo se conoce por su vida bohemia y viajera, presente en cada una de sus obras a la que hace referencia con multitud de lugares. El autor remueve con cierta sensación el clima de Europa, mostrando diferentes matices de lo que observa en sus viajes.

Al definir a E. Gómez Carrillo como bohemio, claro está, que la ciudad emblemática del artista, en este caso del bohemio, es París. Reflejando en gran parte de sus obras el amor que tiene por este lugar, ya que Gómez Carrillo idolatra París, siendo para él la ciudad perfecta. Digo esto porque en sus obras muestra los lugares más íntimos de París.

También es un gran admirador de la mujer parisiense, es decir, de la mujer francesa y nos la presenta como adorable, hermosa, independiente, plasmando este encanto en algunas de sus obras como: *El teatro de Pierrot*, *La Mujer y la Moda...* además, es un enfermo de la moda o de la belleza femenina, dándole mucha importancia a los vestidos de esta época, ya que París para él, es la ciudad de la moda.

Como muestra Gómez Carrillo (1920):

“Lo que esto prueba es que la moda, la elegancia, el adorno femenino, tiene una importancia que los hombres desconocen. Por eso intentan oponerse a sus caprichos. Si fueran, cuerdos, se contentarían con tratar de colaborar a la labor del embellecimiento sabio de la mujer...”. (p. 25)¹

Gómez Carrillo, como mostraré a continuación, intenta reflejar en sus obras todas las impresiones que tiene acerca de los lugares que visita, pero en mayor medida muestra los sentimientos que tiene sobre París, ciudad modelo para él, exponiendo cada uno de los tópicos que construye la ciudad parisina. Además de presentar la realidad que en ella brilla, disfrutando así de cada rincón conocido.

La actividad de Carrillo no se queda en la de un simple cronista con grandes facultades de observador y finas dotes de percepción psicológica. No podemos dejar a un lado su actividad como, crítico literario, diplomático, periodista, y cómo no, la de escritor y novelista, “que desarrolló su labor codeándose con la flor y nata de los artistas y de la intelectualidad de finales del XIX y principios del XX” (Sueza Espejo, 2007, p. 1).

La producción literaria de Gómez Carrillo podemos dividirla en cronista, ensayista y teatro, destacando entre ellas las dos primeras. Dentro de la faceta como cronista, como sí de un viajero tenaz se tratase, no se puede pasar por alto la publicación de sus crónicas que recogen todo tipo de emociones e impresiones sobre las ciudades que visitó *El alma encantadora de París* (1902), *La Rusia actual* (1906), *La Grecia eterna* (1908), *El Japón heroico y galante* (1912), *La sonrisa de la esfinge* (1913), *Jerusalén y La Tierra Santa* (1914) y *Vistas de Europa* (1919). Por otra parte, el autor

¹ Gómez Carrillo, E. (1920). *La mujer y la moda*. Madrid: Mundo Latino

fue un gran ensayista, que dentro de un plano menos superficial cabe destacar sus fastuosos ensayos *Sensación de arte* (1893), *Literatura extranjera* (1895), *El modernismo* (1905), *En el corazón de la tragedia* (1916), *Literaturas exóticas* (1920), *Safo, Friné y otras seductoras* (1921), *Las cien obras maestras de la literatura universal* (1924), y *La nueva literatura francesa* (1927).²

La faceta teatral de Gómez Carrillo no ha sido tratada suficientemente, de ahí que la gente desconoce gran parte de sus ideas. Este fue el principal motivo que me llevó a su estudio, con el fin de reflejar el conjunto de ideas que dicho autor tenía sobre el teatro de su época y principalmente del suyo propio, así como el lugar que ocupa dentro de la época y cómo estas ideas teatrales se ponen de manifiesto en la práctica de sus diferentes obras.

Dentro del trabajo voy a tratar el teatro de finales de siglo XIX y principios del XX como punto principal, basándome en las ideas teatrales que muestra nuestro autor. “A finales del siglo XIX el teatro moderno en Europa nace con el Realismo” (Aznar Pina, 2006), destacando dentro de él, el naturalismo. Y en el teatro de principios del siglo XX nace un teatro innovador y experimental, que “entra en conflicto con el teatro taquillero, mayoritario y de discutible calidad literaria” (Pérez Rosado, s.f.)

Este pequeño trabajo intentará iniciar al lector en lo que fue el teatro en los siglos XIX y XX y todos los elementos que lo hacían posible.

Como todos sabemos el teatro no es otra cosa que un medio de comunicación, por ello, y como refleja Ricardo de la Fuente Ballesteros en su libro *Introducción al*

² I. S. L. *La web de las biografías. Gómez Carrillo, Enrique.* <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gomez-carrillo-enrique> (Consulta: 15 de mayo de 2014)

teatro español del siglo XX (1900-1936), se puede determinar un emisor , un receptor, un medio y un mensaje. Por lo tanto, el trabajo se dividirá en 5 bloques:

- I. La emisión y sus medios.
- II. La recepción.
- III. El medio.
- IV. La crisis teatral.
- V. La reteatralización.

En el primer punto trataré de explicar el arte del teatro, la emisión como la representación de una obra y reflejaré el aspecto productivo (el empresario, la organización del teatro, el director, el autor) y sus medios. El segundo hablará de la esencia de la recepción, es decir, del público, siendo éste el verdadero protagonista del teatro, además del coste de las entradas y las diferentes clases que asistían al espectáculo. Con el medio, explicaré cómo evoluciona el teatro en estos años, cómo era su representación y diversos aspectos que hacen del teatro, *“el arte que en realidad es”*. En el penúltimo punto, la crisis teatral, se ratifica el escenario y las transformaciones que ha llevado el teatro a lo largo de estos siglos. Por último y para concluir con el trabajo, hablaré sobre reteatralización, movimiento que deja ver la realidad en cada una de las obras de Carrillo.

Antes de comenzar a explicar cada uno de los puntos, creo conveniente reflexionar sobre lo que significa en verdad el teatro. Muchos pueden decir, que teatro, es únicamente el arte escénico basado en la representación de una obra, pero en realidad es mucho más que eso, *“el teatro es una expresión de nuestra vida onírica, de nuestras aspiraciones inconscientes que responde a lo mejor de nuestra sociedad, a lo más*

urbano, a lo más visionario. Conforme la sociedad cambia, cambia el teatro” (Manet, 2000, p. 127 - 130).

Se puede decir que el teatro expresa la vida real de los hombres, por ello, hay personas que se ven reflejadas en éste. Como declara palmariamente William Shakespeare “el mundo es un tablado y todos los hombres y mujeres, unos pobres actores” (Hernández Bravo, 2011), asimismo añade “todo el mundo es teatro, y todos los hombres y mujeres no son sino personajes. Tienen sus entradas y sus salidas de escena, y cada uno de ellos interpreta diversos papeles en la vida, que no es otra cosa que un drama en siete actos...” (Hernández Bravo, 2011).

Por último, teatro, no es simplemente la representación de historias hacia un público o audiencia, sino, la grandeza de éste se refleja en todos y cada uno de los elementos que lo forman.

I. EMISIÓN Y SUS MEDIOS

Cuando hablamos de la emisión del teatro, no solo nos referimos a la transmisión de un mensaje, sino a todos los elementos que la hacen posible. El teatro, como se muestra en el libro de Ricardo de la Fuente Ballesteros *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, cuenta con diferentes compendios, que hacen de este un arte enriquecedor:

1. El empresario.
2. La compañía.
3. El director.
4. El autor.
5. Las colecciones de teatro.

El teatro ha evolucionado en gran medida a lo largo de los siglos, a finales del siglo XIX, el teatro se desliza por el realismo³, tendencia que reflejaba las acciones de la representación con las acciones de la gente real, es decir, de la vida real. Gómez Carrillo hace que sus obras representen la realidad de los lugares que visita, como muestra en una de sus obras más importantes, “el libro de crónicas *Sensaciones de París y Madrid*, texto en el que se describen lugares y personajes que luego formarán el corpus histórico-literario de *La miseria de Madrid*” (H. Ricci, 2005, p. 72).

A comienzos del siglo XX, el teatro sufre una renovación teatral⁴, es decir, una renovación de las tendencias escénicas, dejando de lado al realismo y al naturalismo y

³ Fuensanta Muñoz. (2010). *Teatro del siglo XIX: teatro realista y naturalista*. Artes escénicas. <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/01/11/teatro-del-siglo-xix-teatro-romantico-u-ii/> (Consulta: 16 de mayo de 2014)

⁴ Hernández, Elisa. (2010) *Renovación teatral, siglo XX*. La Literatura universal: de Edipo a Kafka. <http://literaturauniversaldeedipoakafka.blogspot.com.es/2010/03/la-renovacion-teatral-siglo-xx.html> (Consulta: 22 de mayo de 2014)

abriendo puertas a otras como, teatro político, expresionista, simbolista... recorriendo así diferentes direcciones hacia un arte experimental e innovador.

Como bien refleja Ricardo de la Fuente en su libro *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*:

“Los teatros en el siglo XIX se solían dividir en tres categorías: aquellos que durante todo el año representaban obras dramáticas, los consagrados total o parcialmente al género musical y por último los modestos, o `de a real`, que para subsistir tenían que alternar las representaciones con funciones de autómatas o de física recreativa” (p. 13).

Y en el siglo XX aparecen dos tipos de teatros, “el café teatro y los dedicados a lo que hoy llamamos revista” (De la Fuente, 1988, p. 13).

A parte de los elementos nombrados anteriormente y que reflejan la importancia del teatro, voy a hablar sobre el espacio teatral⁵, siendo el lugar donde se lleva a cabo la representación de la obra. A lo largo de los años, el escenario ha cambiado notablemente. En un principio, el espacio era total, donde todos participaban, pero con el paso de los años esto cambia, conformando el espacio del público y de los actores.

Por otra parte, el teatro, como cada lugar de representación puede tener una forma u otra, además de diferentes ideas sobre éste.

Gómez Carrillo (1921) exponía:

“En que hoy los templos son las estaciones de ferrocarril, las escuelas y los teatros, desea construir una nave como las de ciertas catedrales, además, quiere una

⁵ Herrero Beatón, Ramiro. (2006). *Espacio teatral*. <http://weblog.mendoza.edu.ar/teoria/archives/009517.html> (Consulta: 12 de mayo de 2014)

simple sala trapezoidal, parecida a la de la *Maison du Peuple*, de Bruselas” (p. 225)⁶, palabras con las que no estaban de acuerdo Allá y Morel.

Como en todo teatro, la representación de la obra se realiza en el escenario, siendo el espacio donde los actores representan las diversas artes escénicas. El escenario ha evolucionado conforme han pasado los años, pero mayormente siguen una estructura común. “Se diseñó en abanico, con el palco escalonado, el oscurecimiento del auditorio durante su representación y la ubicación de la orquesta en un pequeño foso, eran elementos concebidos para centrar la atención de los espectadores sobre la acción y abolir en lo posible la separación entre escenario y público.”⁷

Gómez Carrillo (1921) asegura que el escenario:

“Tendrá unos quince metros, y estará arreglado de modo que pueda reducirse fácilmente para las obras que no hayan menester de tanto espacio. Las decoraciones serán sobrias y bellas. La parte de máquinas, en cambio, será lo más complicado que existe, aunque cueste trescientos o cuatrocientos mil francos más de lo que en un principio se marque. Es indispensable, en efecto, que, sea cual sea la obra que se trate de representar, toda la tramoya se preste a ello. El único progreso que el arte dramático ha hecho de Esquilo a nuestros días está en las maquinarias.” (p. 225)⁸

⁶ Gómez Carrillo, E. (1921). *El tercer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

⁷ LITERALIA. Escenarios en el siglo XIX. Teatro moderno <https://sites.google.com/a/usuario.iesrayuela.com/barataria93/teatro/locales-y-escenarios/escenarios-en-el-siglo-xix> (Consulta: 12 de mayo de 2014)

⁸ Gómez Carrillo, E. (1921). *El tercer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

1. El empresario

Hoy en día, cada uno de nosotros sabemos que los empresarios son aquellas personas que crean o adquieren un negocio y se dedican a hacerlo crecer y a trabajar en él. Por otra parte, cuando hablamos de teatro y como refleja Ricardo de la Fuente (1988):

“El empresario es el que pone el dinero para montar el espectáculo; selecciona o da el visto bueno para estrenar una pieza; es quien abre o cierra las puertas al autor, contrata los actores y es fiel intérprete de los gustos del público.” (p. 14)⁹

En resumen, el empresario es el jefe de este gran negocio, el teatro.

El teatro como cada trabajo, es un negocio, y por ello, el empresario lo que busca es que sea eficaz. Para ello intenta crear obras que den dinero sin importarle la calidad literaria que se represente. “Nuestro empresario teatral (...) y ellos apenas sin excepción, no solamente no tiene la menor cultura del teatro, sino que hasta le falta vocación” (Baeza, 1926).

El empresario buscaba un beneficio económico, pero tenía que tener en cuenta que había un costo adicional de tramoyistas, electricistas... También constituían un coste muy importante; el alquiler del teatro, los sueldos, la publicidad, el tanto por ciento de recaudación para los autores, los gastos del montaje de la obra, la cartelera, los impuestos y sobre todo la falta de ayuda estatal.

Además, a todos estos gastos habría que añadir lo que suponía la presión impositiva, que era tal que llegaba a un 30 % de los ingresos totales. Recogiendo los

⁹ De la Fuente, R. (1988) *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Aceña

datos que nos ofrece Ricardo de la Fuente (p. 19)¹⁰ diremos que en 1904 el impuesto denominado "Timbre", correspondía a 10 céntimos por localidad cuyo precio excediera de una peseta. Más tarde se pasó a pagar 5 céntimos por peseta o fracción, menos las entradas generales, aumentándose al 8% de la entrada posteriormente y en 1911 ascendió al 10%. Junto a este tendríamos el impuesto para la Asociación Matritense de Caridad, del 5% de la entrada y a partir de 1911, se recogería el 10% para el ayuntamiento. Estos impuestos sumarían un total del 25% del importe de la entrada, a los que habría que añadir los siguientes:

- 22,10% como recargo en el consumo del fluido eléctrico.
- 0.50% de una entrada completa por contribución industrial.
- 20% de la renta de la finca (contribución territorial), que el propietario carga al arrendatario.
- 5% del sueldo de los artistas y que estos añadían a su sueldo pagándolo el empresario.
- 0.30% los días laborables; 0.45 los días festivos al Ayuntamiento por fijación de carteles.
- 0.25% por los anuncios en las anunciadoras del ayuntamiento.
- Otros varios: timbre por los anuncios en el telón y muros, puestos de agua,...

Con todo esto es de suponer que el precio de la entrada tenía que ascender notablemente para que el empresario pudiera hacer frente a todos los gastos. El precio de la entrada de butaca, siguiendo de nuevo el estudio que de ello hace Ricardo de la

¹⁰ De la Fuente. R. (1988). *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid: Aceña

Fuente (p. 38)¹¹, fluctuó mucho, llegando a alcanzar un máximo de 5,17 ptas. Por otro lado la entrada más popular, la de paraíso, se mantiene mucho más estable y no llega a superar la peseta. La tendencia a la baja que se puede observar en los últimos años en el precio de la butaca, puede deberse a la progresiva desertización de los teatros, principalmente en la década de los 20. El empresario intentaba por todos los medios volver a conseguir la clientela perdida por lo que baja los precios en la mayor medida de lo posible.

Merece la pena señalar la renta individual en pesetas cada año, para tener una idea más clara de lo que podía suponer el precio de la butaca para un público perteneciente a una clase social media. Así entre 1929 -1939 la renta individual osciló entre las 917 de 1933 y las 1092 de 1929. En los años precedentes a la Primera Guerra Mundial, la renta individual era, aproximadamente, de ochocientas pesetas, pasando posteriormente a mil pesetas a partir de 1917. Por otro lado obreros y campesinos no tenían posibilidad de ir al teatro con un 50% de campesinos con rentas mínimas de subsistencia. Recoge De la Fuente, “los testimonios de Ramón Menéndez Pidal que nos demuestran como en Andalucía y Extremadura, el salario en 1905 era de 450 pesetas anuales, y los gastos para las familias de cinco hijos eran de quinientas a mil pesetas” (Introducción al teatro español del siglo XX (1900 – 1936), p. 41).

Frente a todos estos pagos se ve la inquietud del empresario, por esto, intenta sacar beneficio a través de sus obras. No le importa la calidad de éstas, sino, todo lo contrario, busca citar al público a través de los elementos que verdaderamente les llamen la atención y paguen el precio de la entrada, sea cual sea el coste, para ver lo que el empresario les vende, sin tener conciencia de lo que en verdad les espera. Esto mismo

¹¹ De la Fuente. R. (1988). *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid: Aceña

expone Gómez Carrillo, "los empresarios lo saben tan bien, que al anunciar un drama, insisten menos en el lujo de talento gastado por el autor que en los derroches de elegancia hechos por los modistos" (pág. 222).¹²

2. La compañía

Toda compañía teatral se refiere a la agrupación de actores o técnicos que representan una obra teatral.

Principalmente las compañías se organizaban en torno a dos formas de influjo; una masculina y otra femenina y alrededor de ellos se buscaban otros actores para representar los papeles de menor importancia. Estas compañías se creaban para hacer giras por el extranjero o por las diferentes provincias y una vez acabadas se difundían. Araquistain (1930) lo explica detalladamente:

“Cuando una comedia tiene éxito en Madrid, rápidamente las compañías de provincias las representan, éstas muestran al público un cartel muy similar por toda España, y así cuando una compañía pasa y el público a visto la representación teatral, como es lógico, no vuelve a ver la obra con otros actores, por lo que esta acaba por disolverse.” (p. 72)¹³

Como ocurre en nuestros días, todos los trabajos, todos los negocios que los empresarios tienen entre manos, pueden ser grandes o pequeños, según la finalidad de éstos, para lograr así diferentes objetivos, digo esto porque Gómez Carrillo tiene una idea similar “las grandes compañías dan tragedias antiguas. Las pequeñas destierran

¹² Gómez Carrillo, E. (1920). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino.

¹³ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino

sainetes de siglos pasados” (p. 161)¹⁴, palabras que dejan entrever la finalidad u objetivos de aquellas compañías.

3. El director

El conocimiento que tenemos de director en nuestros días es mínimamente diferente al que existía en estos años. El director de teatro, es el conductor en el campo teatral, que supervisa y organiza el montaje de una obra, agrupando razonamientos y conductas de variados refuerzos y aspectos de la realización de ésta. Como bien reflejan las palabras de Veinstein, “el director era el responsable de la puesta en escena” (p.29)¹⁵

El director, tiene en su mente todo el juego dramático, expone a grandes rasgos el estilo de la obra e introduce a los actores la vida de sus personajes, exteriorizando la forma de actuar y el movimiento teatral. Araquistain expone que “un buen director podría sacar provecho de los actores que aun sin preparación escénica, sí poseen una verdadera vocación teatral” (Araquistain, 1930, p. 256).

Por otra parte, la función del director es asegurar la calidad y realización del producto teatral, por ello, Diez Canedo afirmaba que “el texto teatral, la expresividad, el decorado, la luz, el movimiento...debería estar bien organizado y combinado por el director.”¹⁶

Beaulieu tenía la misma idea “la calidad de la mano de obra satisface a los directores europeos, y en los talleres que yo he visitado el orden y la limpieza son tan grandes como en los mayores de Europa y de América” (p. 259)¹⁷

¹⁴ Gómez Carrillo. E. (1920). *El teatro de Pierrot*. Madrid: Mundo Latino

¹⁵ De la Fuente, R. (1988). *Introducción al teatro del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid: Aceña

¹⁶ Diez Canedo, E. (1968). *Artículos de crítica teatral*. México, Joaquín Mortiz

¹⁷ Gómez Carrillo. E. (1919). *Vida Errante*. Madrid: Mundo Latino

Gómez Carrillo dice “en Londres, en París, en Viena, los directores de teatro cuidan más cada día la parte plástica y pintoresca del espectáculo” (p. 32)¹⁸

El papel del director es algo relativamente innovador en la historia del teatro, haciéndose cada vez más popular a principios del siglo XX. Antiguamente los actores y los dramaturgos eran quienes presentaban la obra y reorganizaban los esfuerzos. Con el paso de los años, el director se consideró como una figura vital en la creación de una presentación teatral. Hasta que se inicia la escena, el director de teatro es apreciado como el máximo responsable.

La figura del director se presenta como el segundo creador después del autor, teniendo la capacidad de recrear el texto dramático del autor-dramaturgo, de tal manera que conformará un equipo de creadores. Se dice que el Teatro y en general todas las Artes Escénicas son un trabajo de equipo.

4. El autor

La imagen del autor teatral era radicalmente diferente en los siglos XIX y XX. Como refleja Ricardo de la Fuente (1988):

“la situación económica de un autor teatral en el siglo XX puede considerarse de privilegio (...), gracias al nacimiento de la Sociedad de Autores, que trajo consigo la defensa de los derechos de representación y edición, y que permitió que el escritor llegase a poder subsistir única y exclusivamente de su oficio” (p. 30)¹⁹

¹⁸ Gómez Carrillo, E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Maucci

¹⁹ De la Fuente, R. (1988). *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid: Aceña

Por el contrario, “en el siglo XIX la situación era diferente, pues los derechos de autor eran míseros. A finales de este siglo Florencio Fiscowich trato de controlar la totalidad de los derechos de libretistas y músicos” (De la Fuente, 1988, p. 31).

Una vez dada esta pequeña pincelada, quiero mostrar lo que en verdad es el autor teatral. Esta definición puede llevarnos a un gran abanico de respuestas, pero vamos a escoger una que llame verdaderamente la atención del lector. De tal manera que autor teatral sería la persona que se dedica a escribir para el actor, ya que si escribe para la obra podría ir en deterioro de la teatralidad de ésta. Al mismo tiempo para Nietzsche es “alguien capaz de sufrir una metamorfosis y vivir en otros cuerpos y en otras almas”²⁰, pues estamos hablando de una persona que en menos de dos horas es capaz de dar vida a una obra sobre un papel.

Tan evidentes son estas afirmaciones, que cuando hablamos de “autores”, Adolfo Brisson refleja que, “ya se entiende que no lo son ni de novelas, ni de historias, ni de tratados filosóficos, ni de poemas, sino de comedias” (p. 256)²¹

Sin embargo, las ideas de Gómez Carrillo se oponen a estas definiciones y afirma que “las piezas no son escritas por nadie. Los llamados autores, apenas son autores del argumento. En cuanto al dialogo, cada uno inventa sus respuestas” (p. 59)²²

Por otro lado, una de las funciones principales que tiene el autor teatral es servir a un público, es decir, escribir a gusto de éste. Como Araquistain (1930) expresa:

“El autor teatral no tendrá más remedio que acercarse a su público, eso sí, a un público de muchedumbres burguesas y por tanto conservadoras. Estas exigirán según

²⁰ Compromiso ético y estético de autor teatral.
<http://www.artteatral.com/eduardoquiles/Compromiso.htm> (Consulta: 27 de mayo de 2014)

²¹ Gómez Carrillo. E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Maucci

²² Gómez Carrillo. E. (1920). *El teatro de Pierrot*. Madrid: Mundo Latino

su criterio la representación de tan solo una media docena de autores que, en fuerza y paciencia y talento de adaptación, han sabido plegarse al gusto general del publico” (p. 70)²³

Además, todo autor teatral debe introducir en las obras pequeños matices propios, como dice Bonnard “la personalidad del autor debe aparecer sin ocupar la atención del lector” (Gómez Carrillo, 1920, *El primer libro de las crónicas*, p. 14), dirigiendo al público hacia donde el dramaturgo quiere, sin que el espectador se dé cuenta.

Gómez Carrillo nos relata en sus libros la realidad de cada uno de los lugares que visita, y lo mismo hace con las ideas que tiene sobre el autor teatral. Nos dice que “el autor francés, según su propia confesión, es mucho mas yanqui que el autor americano” (Gómez Carrillo, 1902, *El alma encantadora de París*, pág. 66)

Asimismo, Gómez Carrillo (1920) refleja:

“¡Autor dramático!. En París es el rey del día. Los adolescentes, que han olvidado ya los ensueños heroicos de sus abuelos, y que no ven, en sus noches de fiebre, pasar como fantasmas vivos a los mariscales del emperador, han hecho del dramaturgo su tipo ideal.” (p. 254)²⁴

Para concluir, en esta época, el teatro equivalía a lo que puede ser hoy el cine o la televisión. Es decir, que un autor de éxito podía vivir desahogadamente con las ganancias de ese trabajo. Como muestra Ricardo de la Fuente (1988):

²³ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino

²⁴ Gómez Carrillo, E. (1920). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

“Los derechos de representación permitían, pues, a un autor de éxito, a partir de 1900, vivir principescamente. Esto lo sabemos por los signos externos de riqueza que ostentaban algunos comediógrafos, las anécdotas que han llegado hasta nosotros, entrevistas que aportan datos al respecto y las liquidaciones anuales de alguno de ellos...” (de la Fuente, p. 32)

5. Las colecciones de teatro

En este punto del trabajo, únicamente, voy a reflejar que son las colecciones de teatro, para tratar así cada uno de los apartados nombrados, ya que los materiales y las lecturas utilizadas para la realización de éste, carecen de información.

Como bien expone Ricardo de la Fuente (1988):

“las colecciones de teatro de la época eran un canal de ingresos para los autores, además de servirnos para observar cuáles eran las corrientes predominantes, el gusto del público y la incidencia real de un autor en el mercado teatral. Porque, al igual que las colecciones de cuentos y novelas que pulularon en estas fechas, éstas que ahora consideramos están adjetivadas, también, por el rótulo de la literatura popular.” (de la Fuente, p. 35)

II. LA RECEPCIÓN

Durante todo el trabajo he hablado de algunos de los elementos que hacen que el teatro se pueda representar, pero, para que exista realmente teatro, se necesita, indudablemente el público. Éste, es el factor más importante del teatro, ya que a grandes rasgos, es quien juzga la representación teatral.

El público, también conocido como los espectadores, es la audiencia que acude a las salas teatrales para observar con detenimiento la representación de una obra. El público de teatro está formado por personas de diferentes condiciones sociales, culturales y económicas que dan una respuesta sobre la obra que se les ha representado.

Antes de hablar más detenidamente sobre el público, quiero introducir dentro de este capítulo, el precio de las entradas, haciendo referencia a las condiciones económicas que tenían los diferentes status de esa época, es decir, dependiendo de la clase social a la que perteneciera cada persona podía ver la representación en un lugar u otro. Las personas adineradas tenían mayor facilidad y los mejores lugares para ver la obra, y por el contrario, las clases más bajas de la sociedad tenían las peores lugares o butacas.

El precio de las entradas era la mayor barrera en la asistencia al teatro, ya que según el precio de éstas la gente asistía o no a la representación, por ello, y principalmente, este coste se adecuaba a la economía de la población. Este precio podía variar mucho, según el lugar que ocupe el público y el día o el momento del día en el que se interpretara la obra, como refleja Ricardo de la Fuente en su libro *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*, los precios durante esta época eran diferentes: de lunes a sábado el precio de las entradas se regía por localidades, además de variar los precios si la gente acudía al teatro a la hora del vermut o por la noche,

siendo más caras a la hora del vermut, y por otra parte, los domingos se realizaban tres sesiones, tarde, vermut y noche, variando asimismo el precio de las entradas.

Los diferentes precios de las entradas se rigen debido a la edificación del lugar de representación, donde se refleja así la estratificación social de la población.

Una vez vistos y hablado sobre los diferentes precios de las entradas, cabe destacar quien podía y quien asistía a las representaciones teatrales de esta época.

Durante finales del siglo XIX el público del teatro lo conformaban la aristocracia y el pueblo. La aristocracia, era la clase dirigente de la sociedad y poseía una amplia cultura, siendo el teatro una de las expresiones del arte literario, que gozaba de la aprobación de estas clases. En cuanto al pueblo, era el sector popular e iba al teatro a aprender y “a emocionarse con ingenuidad infantil y con el respeto profundo que despiertan las invenciones literarias en las conciencias niñas” (Araquistain, 1930, p. 17).

Brieux reflejaba:

“Se dice que en el teatro lo que el pueblo prefiere es el espectáculo de una voluntad y que, sin darse de ello cuenta, desearía que el dramaturgo fuese un profesor de energía. En cuanto una comedia contiene tal elemento de éxito, su fortuna está asegurada.” (p. 230)²⁵

Al igual, Anatole France asegura que:

“El pueblo, es el único público perfecto y desde luego vale más que la elite social, es decir, que las clases ricas, porque oye atento, porque dispone de reservas

²⁵ Gómez Carrillo, E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Maucci

infinitas de emoción y de ingenuidad, porque no lleva al espectador ningún pensamiento que lo distraiga” (pág. 218)²⁶

Además, “el pueblo se identifica con el personaje. Voy muy a menudo a las universidades populares donde siempre me admiro de la rapidez y de la justicia de las apreciaciones del público (Gómez Carrillo, (1921), *El tercer libro de las crónicas*, p. 218)”.

Por otra parte, a principios del siglo XX, las dos columnas que asistían y sostenían el teatro, aristocracia y pueblo, desaparecen.

Siguiendo las idas teatrales de Gómez Carrillo, el público que aparece en esta época es la burguesía (en el sentido amplio de la palabra, es la clase media acomodada de la sociedad). “La burguesía árbitra de la escena” (Araquistain, 1930, p. 10).

Para Gómez Carrillo el pueblo no existe, como muestra en su libro, *El primer libro de las crónicas*:

“Metámonos bien en la cabeza que el «público» no es el «pueblo». El público, en realidad, con el público sin importancia, es una élite, es un grupo diminuto de escogidos, y no cree con la inteligencia necesaria para «juzgar por sí mismos».” (p. 153)

El público nuevo, como ya he expuesto anteriormente, es la burguesía, que transforma y fija la escena. En las palabras de Araquistain se refleja esta idea, “el

²⁶ Gómez Carrillo, E. (1921). *El tercer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros” (p. 21)²⁷.

Gómez Carrillo no está de acuerdo con esto, por lo que expone que, “el público burgués se siente desconectado ante ciertas novedades y los intelectuales que las comprenden y las elogian son un núcleo que no basta para llenar cine noches seguidas un teatro” (p. 144)²⁸.

Hablando del espectador burgués, era un público poco amigo de las formas experimentales, sino todo lo contrario, era un público conservador y “ñoño”. Así lo describe Alcalá Galiano:

“... el mayor obstáculo que se opone a la renovación de nuestro teatro es nuestro público burgués, tan estrecho de juicio, tan intransigente, tan alerta para protestar en cuanto se inicia la escena amorosa o vibra en el aire el pensamiento audaz. En fin, este público timorato que aprecia, sobre todos los géneros, el de la "astracanada" y que va al teatro sólo a "reírse", como va al circo a ver a los payasos.” (de la Fuente, 1988, p. 85)

Por consiguiente, Gómez Carrillo pensaba y reflejaba en sus obras que este público no buscaba la representación perfecta de una obra, sino el divertimento que esta conlleva. Por lo que Gómez Carrillo (1919) expone:

“El público no necesita que la interpretación de una obra sea perfecta para aplaudirla. Tampoco pide que la obra sea bella. De lo que se trata es de ir al teatro.

²⁷ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino

²⁸ Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

Porque ir al teatro no es ir a oír, ir a ver, sino ir a hacerse ver, reunirse, hacer algo de muy exterior, gozar de una atmosfera de fiesta, de lujo, de galantería...” (p. 222)²⁹

Unamuno señala que, “a éste público lo que verdaderamente le interesaba era el “espectáculo” propiamente dicho así como un teatro “pantomímico” o “cinematográfico”. Es decir, un teatro del entretenimiento, alejado de la reflexión y del sentimiento” (Alcalá Galiano, 1928, p. 112).

El público de esta época aprendía con cada representación que veía, además de interpretar la realidad que en ellas se reflejaba. Esto se ve en las palabras que Gómez Carrillo comenta en su libro *El primer libro de las crónicas*, “el publico sueña, hace castillos en el aire, filosofa sobre la naturaleza de las cosas y sobre el destino, conversa de las piezas teatrales que ha visto y de los libros que ha leído” (p. 156).

Para finalizar con el capítulo, y como expuse en la introducción de este trabajo, Gómez Carrillo idolatra el teatro de París, por ello, habla en sus obras de un público parisiense como si fuera el público de un teatro perfecto. El autor venera todos elementos parisienses del teatro, hasta expone que “en París el público sabe por instinto que lo bello es siempre perfecto” (Gómez Carrillo, 1919, *El primer libro de las crónicas*, p. 190). Asimismo, destaca que “el público prefiere ver en la parisiense a una criatura falaz y exquisita, armoniosa y desequilibrada, princesa del chic, reina de la moda y patrona de la rivalidad frívola” (Gómez Carrillo, 1919, *El primer libro de las crónicas*, p. 190).

²⁹ Gómez Carrillo. E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

III. EL MEDIO

A lo largo de los años, los medios de comunicación han ido evolucionado favorablemente, desde la transmisión de la comunicación a través de signos hasta las nuevas tecnologías. Todos estos medios de comunicación se componen de elementos que hacen posible esta difusión.

Durante gran parte del trabajo he hablado sobre alguno de los elementos más importantes, recepción y código, y en este capítulo, voy hacer referencia al último de los elementos en los que estructuro el trabajo, el medio.

En el teatro, como en cada medio de comunicación, encontramos el canal, siendo el medio físico por el que se transmite el mensaje. En toda representación dramática el medio cobra mucha importancia, ya que se reflejan los elementos secundarios que utiliza el emisor para que sea posible el intercambio del mensaje con el público.

En este punto del trabajo, como muestra Ricardo de la Fuente en su libro *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, dividiré el medio en diferentes elementos o factores, como son; ambientes y costumbres, el vestuario, la escenografía y el más relevante de todos, los actores.

1. Ambientes y costumbres

Gómez Carrillo, en gran parte de su teatro refleja, el ambiente y las costumbres que se llevan a cabo en cada uno de los lugares que visita, mostrando así la realidad de la vida.

Este autor, a pesar “de ser él mismo viajero, es un lector apasionado por las letras en general y por la literatura de viajes occidentales en particular” (Bounou, p. 1), haciendo referencia a ciudades como; Madrid, París, Berlín, Buenos Aires...entre otros.

Dicho esto, en algunas de sus obras cita diferentes ambientes y costumbres, que dejan entrever la pasión y la idea que tenía Gómez Carrillo por estos lugares, “Buenos Aires, en el centro, entre la Plaza de Mayor y la Plaza del Congreso, entre el paseo de Julio y la avenida Callao” (Gómez Carrillo, 1918, *El alma de Buenos Aires*, p. 5). “Ved Berlín, por ejemplo: en sus calles, ricas y laboriosas, las multitudes son feas y sombrías. Y es que Berlín no sonrío, como tampoco sonrío Chicago” (Gómez Carrillo, 1918, *El alma de Buenos Aires*, p. 7).

Por otra parte, Gómez Carrillo, tiene debilidad por París, y gran parte de sus obras van dedicadas a ésta, dejando ver en ellas la realidad de los ambientes y las costumbres que esconde.

Gómez Carrillo (1902) lo refleja:

“Sin ir tan lejos conservemos la visión penetrante de tristeza vaga, de melancolía mejor dicho, que nos producen sus visiones de idilios crepusculares, en los cuales un albo Pierrot y una frágil Colombina se estrechan las manos dolorosamente á orillas del Sena helado, entre siluetas arquitectónicas de un París fantástico, alto, blanco, sobre cuyos techos la luz de la luna cae cual un sudario.” (p. 108)³⁰

“Ved. Un paisaje parisiense: muros de piedra, techos altísimos, cúpulas lejanas. La atmósfera, cargada de polvo, resulta , en la luz del poniente primaveral, de un color de rosa marchita . A derecha é izquierda la muchedumbre se agolpa. Todos los rostros denotan miedo y espanto. Delante del pueblo pavoroso, un hombre medio vestido arrastra á una mujer medio desnuda.” (p. 118)³¹

³⁰ Gómez Carrillo, E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Muacci

³¹ Gómez Carrillo, E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Muacci

Gómez Carrillo también fue un ilustre escritor sobre el paisaje oriental, transmitiendo la veracidad y la exactitud que en él se refleja. Como muestra en su obra *“El Japón heroico y galante”*, donde describe un viaje por las calles de Tokio, la sociedad, el ambiente y sus costumbres.

Este autor lo que busca es un aprendizaje de la cultura sobre los lugares o continentes que ha visitado, por ello, en sus obras muestra en mayor medida las costumbres y los ambientes de estos territorios, para llamar así la atención de su público.

2. El vestuario

El vestuario, dentro del teatro, es un elemento muy importante en la comunicación entre escenario y público. Digo esto, porque el vestuario “era muy importante en la industria teatral y suponía un capítulo importante del gasto empresarial, al igual que el mobiliario”(de la Fuente, 1988, p. 65).

En el teatro, el público va a ver la representación, a reflejarse con los actores pero también va a ver cada uno de los elementos que la hacen posible, en este caso el vestuario. Como dice Gómez Carrillo, “fuera de los palcos vecinos y de la atmósfera galante, lo único que interesa a las señoras que van a las premieres o a las centésimas, son los vestidos de las actrices” (p. 222)³²

Esta misma idea tiene Renán que afirma que, “los trajes ocupan y preocupan. Más que la belleza misma, es una de las virtudes, la elegancia nos entusiasma. Es uno de los signos de la decadencia moderna” (p. 14 - 15)³³

³² Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino

³³ Gómez Carrillo, E. (1907). *Psicología de la moda femenina*. Madrid: Reina

Por el contrario, Balzac afirma que el público debería observar la representación y no fijarse en los vestidos de actores y actrices, por lo que expone que:

“Si la gente se fija en vosotros es que no estáis bien vestidos: estáis demasiado bien vestidos, lo que es peor que estar más vestidos. El verdadero hombre de gusto debe pasar sin ser visto. Su triunfo consiste en ser a la vez vulgar y distinguido. El cuidado excesivo de la toilette es quizás peor que el excesivo descuido. Exagerar la moda es convertirse en caricatura.” (Gómez Carrillo, 1921, El tercer libro de las crónicas, p. 123 - 124)

El vestuario o las ropajes en las artes escénicas definen y caracterizan a un personaje en su contexto. Pero en cada representación las telas de las actrices o los actores cambian, según la temática de la obra. Como expresa Gómez Carrillo “es cierto. La moda continuará cambiando con la regularidad exasperante de las estaciones. Tras los lindos trajes actuales, vendrán los horribles vestidos que convierte a las mujeres en muñecas ridículas” (p. 108)³⁴.

La ideas de Gómez Carrillo lo llevan a un claro fanatismo de la moda de la mujer, tomando una posición a favor de la falda y afirmando que compone “el más admirable adorno de la mujer” (Gómez Carrillo, 1920, La mujer y la moda, p. 131), además añade: “¡Cuánto misterio y cuánto ritmo, cuánta gracia y cuánta discreción en ese simple envoltorio de telas suaves!” (Gómez Carrillo, 1920, La mujer y la moda, p. 131),

Por último, quiero decir que los vestidos en el teatro son muy importantes para el éxito de una obra, como expresa Emérita Alvarez Esparza, “a su buen éxito a

³⁴ Gómez Carrillo, E. (1920). *La mujer y la moda*. Madrid: Mundo Latino.

contribuido, de un modo principal, los espectadores, porque la nueva artista lució cuatro magníficos trajes, que eran un dechado de elegancia y buen gusto” (de la Fuente, 1988, p. 66).

Para terminar, y siguiendo con las ideas teatrales de Gómez Carrillo, puedo decir que para él la moda es un arte, como cita en uno de sus libros, “tal vez es la moda, en efecto, el arte por excelencia y por preexcelencia” (Gómez Carrillo, 1920, *La mujer y la moda*, p. 25).

3. La escenografía

A lo largo de este punto del trabajo haré referencia a pequeños matices sobre la escenografía, ya que Gómez Carrillo no presta atención en sus obras sobre este elemento.

El estudio de la escenografía es muy complejo, ya que los autores no dejaron datos que muestren la esencia de este concepto. “La escenografía teatral consiste en un conjunto de elementos que componen un espacio teatral, los escenarios y auditorios, cuya función es ambientar la obra según el marco narrativo para su mejor desarrollo.”³⁵

La escenografía ha evolucionado a lo largo de los años. Durante el siglo XIX se construyen teatros que disminuyen el tamaño, lo que crea una mayor cercanía del auditorio con el actor, además se pasa al “medio cajón”. El vestuario se vuelve acorde con la época en la que se representa la obra y se crea una escenografía más imaginativa o más realista.³⁶ Por otra parte, en la primera mitad del siglo XX se daba una

³⁵ Ramírez, J. *La escenografía en el siglo XX*. <http://prezi.com/hv1b0ttt9tid/la-escenografia-en-el-siglo-xx/> (Consulta: 27 de mayo de 2014)

³⁶ Fuensanta Muñoz. (2010). *Teatro del siglo XIX: teatro realista y naturalista*. Artes escénicas. <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/01/11/teatro-del-siglo-xix-teatro-romantico-u-ii/> (Consulta: 16 de mayo de 2014)

representación totalmente naturalista que quería recrear la realidad de aquella época. Los cuartos era cerrados por paredes y plafones, porque el naturalismo exigía una realidad imposible de crear solo con bastidores y telones de forro.³⁷

4. El actor

Como todo lector sabe, el actor teatral ha evolucionado mucho a lo largo de los años, pero siempre tendremos la misma opinión sobre ellos. Decimos que es la persona que interpreta la obra teatral, metiéndose en la piel de un personaje y adquiriendo la personalidad de éste.

Durante años, al actor teatral no se le daba la importancia que se merecía, ya que interpretaba las obras con la cara totalmente tapada, por ello, los espectadores consideraban que tenía mayor importancia el papel representado. Esto mismo reflejan las palabras de Araquistain “el actor teatral había sido anónimo durante siglos atrás, gracias al artificio de la máscara, y se había considerado su oficio servil, ya que el que se consideraba importante no era el actor sino el papel que se representaba” (p. 242 - 244)³⁸, añadiendo que, “el actor comienza a crecer cuando aparece en público de modo descubierto y empieza a reivindicar su propia importancia frente al papel” (Araquistain, 1930). Una vez dicho esto, el público acude al teatro a ver al actor y en segundo lugar la obras.

El siguiente paso que cabe destacar es la interpretación de los actores, tanto por sus gestos como por su diálogo. En primer lugar, hay que considerar la presencia de los gestos en la obra, como Diderot afirma “es necesario servirse de los gestos como de un

³⁷ Ramírez, J. *La escenografía en el siglo XX*. <http://prezi.com/hvlb0ttt9tid/la-escenografia-en-el-siglo-xx/> (Consulta: 27 de mayo de 2014)

³⁸ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino

vocabulario y hacer con ellos sensibles hasta los más tenues matices del discurso, expresando sin hablar todo lo que la palabra puede decir” (p. 292)³⁹.

Gómez Carrillo es un gran erudito del gesto, como refleja en alguna de sus obras, “Hablando así, mi buen Trimouille gesticulaba. Y sus gestos eran tan expresivos, que yo hubiera querido, por medio de métodos milagrosos, recogerlos y servirme de ellos para animar estas páginas” (Gómez Carrillo, 1920, *El teatro de Pierrot*, p. 128), dejando ver la importancia que tenía el gesto para él.

En cuanto al diálogo de los actores, Gómez Carrillo retoma que “cada uno inventa sus respuestas. Una retórica general es lo único que guía los instintos del autor” (p. 59)⁴⁰, asimismo, añade que “el oficio de actor lleva consigo el de orador y el de poeta”, (Gómez Carrillo, 1920, *El teatro de Pierrot*, p. 87), clarificando la calidad del diálogo en la obra teatral.

En el teatro, para Gómez Carrillo, el diálogo y los gestos tienen que ir de la mano, porque hacen de éste un arte maravilloso, ya que una representación sin gestos da lugar a una interpretación “ñoña”. Gómez Carrillo (1920) deja ver en uno de sus libros este teatro sin movimiento:

“Los mejores actores ahorran los gestos como si cada uno de ellos les costara un luis de oro. En muchas escenas de amor, he visto al galán con las manos en los bolsillos. En Inglaterra, según parece, esa es la moda. Mover los brazos, mover los músculos de la cara, es poco distinguido. La Distinción está matando á la Elocuencia, á la Belleza, á la Gracia, á la Emoción... Lo *chic*, hoy por hoy, es sucumbir sin

³⁹ Hormigón, J. A. (1998). *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Carácter S.A.

⁴⁰ Gómez Carrillo. E. (1920). *El teatro de Pierrot*. Madrid: Mundo Latino

levantar una mano airada hacia el cielo desierto. Las maneras meridionales chocan á la gente de buen gusto...” (p. 127 - 128).⁴¹

Por otra parte, todos y cada uno de los actores teatrales quieren llegar a la cima, esto mismo expone Gómez Carrillo, “los actores no se contentan con hacer versos ligeros e íntimos. En cuanto llegan a la cumbre, quieren ser rivales de Sardou”, (pág. 228)⁴², es decir, quieren ser los mejores en su trabajo aunque esto les lleve a desvincular al mejor.

Siguiendo con las ideas teatrales de Gómez Carrillo “el verdadero actor debe tener innumerables aspectos” (pág. 94)⁴³, siendo el actor perfecto, frívolo, elegante, caprichoso, irónico, con cierta variedad y lo más importante, que encarne el alma de la parisiense, siempre girando en torno a la figura del París.

Tratando el concepto de actor nos podemos preguntar ¿cuál es la formación del actor?. En esta época la formación de los actores no era la mejor que quisiéramos, sino todo lo contrario. Por esto, según Araquistain, el actor medio no estaba preparado para representar obras dramáticas delicadas con emociones marcadas, sino que, este actor será el que haga triunfar un tipo de comedia ínfima, ya que el público aunque en general desapruere ciertas obras irá a ver al actor que le interesa y considera bueno, independientemente de que represente pésimamente la obra a la que asiste.

Como reflejo anteriormente, en esta época había muchas sesiones de teatro lo que daba lugar a la poca formación de los actores, debido a que no tenían tiempo para realizar sus ensayos. Esto mismo interpretaba Benavente:

⁴¹ Gómez Carrillo, E. (1920). *El teatro de Pierrot*. Madrid: Mundo Latino

⁴² Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino.

⁴³ Gómez Carrillo, E. (1919). *El libro de las mujeres*. Madrid: Mundo Latino

“Opino que se deben reducir las funciones, para que el público se cure del exceso teatral (...), y que los artistas puedan hacer una vida más en las normas sociales e higiénicas, y dispongan de más tiempo para el estudio de los personajes que han de encarnar...” (de la Fuente, 1988, p. 83)

De igual forma pensaba Linares Rivas, quien acusaba esta falta de ensayos y exponía:

“O sólo por la tarde o sólo por la noche. (...) Es un suplicio y un perjuicio. Pues los artistas no tienen tiempo para ensayar...Y alguna vez las obras han de necesitar ser ensayadas. No siempre. Porque suelen representarse sin un mal ensayo... Por cierto, que si existe alguna crisis es ésta: la de los ensayos...” (de la Fuente, 1988, p. 83)

Mucho más podríamos extendernos en este punto y hablar de infinidad de otros aspectos sobre los actores, pero lo único que he querido es reflejar algunos puntos de esta faceta que tienen conexión con lo que Gómez Carrillo refleja en sus artículos.

IV. CRISIS TEATRAL

A finales del siglo XIX y principios del XX se habla pertinazmente de una crisis teatral, pero, la mayor insistencia en destacar esa crisis se da en los años veinte.

Muchas personas especulan que en el teatro, desde que existe, se hablaba de crisis teatral. Pero esto no es así, ya que esta crisis aparece cuando “se añadirán otros espectáculos como productores de la huída de los espectadores de los coliseos: el cinematógrafo, la radio e, incluso, los deportes (futbol, coche...)” (de la Fuente, 1988, pág. 74), además de una subida económica, que como veremos a continuación, será este aspecto el verdadero participe de la decadencia teatral.

Por esto, podemos certificar que la crisis teatral se desarrolla desde un ambiente económico, que necesitará un nuevo pensamiento dramático en su esfera literaria y espectacular.

Éste no será el único elemento que agranda esta crisis, sino que se le añadirán diferentes factores que apoyaban la industria teatral: infinidad de teatros, los actores, el público, los autores, los empresarios y la superproducción. Esto mismo expresa Estévez Ortega “la crisis teatral existe. La decadencia del teatro es cada vez más patente y más amplia. Ya coge a todos: actores, empresarios, autores y público” (p. 9)⁴⁴.

Esta crisis también se ve en España, y Araquistain nos la presenta como, “la crisis teatral, esa famosa crisis teatral que nadie se explica en España, donde es tan grande la producción de comedias y tan arraigada la afición al teatro” (pág. 70).⁴⁵

La superproducción, será uno de los elementos más importantes que dé lugar a esta crisis, ya que esta época no se databa por la escasez de obras para representar, sino

⁴⁴ Estévez Ortega, E. (1928). *Nuevo escenario*. Barcelona: Lux

⁴⁵ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino

todo lo contrario, se hablaba de superproducción, refiriéndonos a la gran cantidad de representaciones teatrales que había frente al escaso público que asistía.

Esta superproducción se refleja en España. En la temporada 1926-1927 se contabilizaron ciento cincuenta y una obras nuevas. Así Ezequiel Endériz señalaba, “o España es un país donde brota el ingenio a cataratas, o a nuestros escenarios se puede llegar con cualquier estupidez” (de la Fuente, 1988, p. 76).

Para otros autores, la crisis no existe como exponía Arniches, sólo “hay una crisis de producción; no crisis de teatro, sino de productores. Somos pocos autores para tantos teatros” (de la Fuente, 1988, p. 77).

Francisco Serrano Anguita insistía en lo mismo, “más; en ¿dónde dejamos lo de la crisis, dónde está la crisis? Está en la abundancia. Crisis por “abundancia de teatros - que mañana serán excesivos- y por escasez de producción de valía” (de la fuente, 1988, p. 77).

En resumen, como expone Ricardo de la Fuente en su libro *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*, “hay una sucesión que se concreta en la mucha cantidad, pero poca calidad de los productores teatrales” (p. 87), es decir, había muchas representaciones pero dejaban mucho que desear debido a la poca calidad que en ellas se transmitía.

V. RETEATRALIZACIÓN

En este capítulo explicaré en qué consiste la reteatralización, o mejor dicho que significa reteatralizar el teatro. A grandes rasgos, es “el movimiento a contracorriente del naturalismo. Mientras que el naturalismo borra al máximo las huellas de la producción teatral para ofrecer la ilusión de una realidad escénica verosímil y natural, la reteatralización o, más exactamente la reteatralización no “esconde sus cartas” y a favor de las reglas y las convenciones del juego, presenta el espectáculo en su exclusiva realidad de ficción lúdica. La interpretación del actor señala la diferencia entre el personaje y el actor. La puesta en escena recurre a los gadgets tradicionalmente teatrales (exageración del maquillaje, efectos escénicos, técnicas de music-hall y de circo etc.)” (pág. 146 - 147)⁴⁶

Del mismo modo, artistas tan diversos como MEYERHOLD (1963), BRECHT o COPEAU, “exigen del teatro su reteatralización, a saber, la percepción del escenario como lugar del juego y del artificio, y “el restablecimiento de la realidad teatral [como] condición necesaria para que puedan ser ofrecidas representaciones realistas de la vida en común de los hombres”” (Pavis, 1984, p. 146 - 147).

De esta forma, Huntly Carter dice, “sería imposible describir los empleos modernos del elemento del color en el arte teatral sin antes describir el concepto moderno de arte teatral” (p. 78)⁴⁷, por ello, expone:

“Estos reformadores trabajan siguiendo orientaciones definidas y procuran dar una nueva forma al teatro conforme a ciertos principios fundamentales: simplicidad, continuidad y unidad. El fin o propósito estético de este movimiento se puede resumir en una palabra: reteatralización, significando la unión estrecha en un todo de

⁴⁶ Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica

⁴⁷ Hormigón, J. A. (1998). *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Carácter S.A.

seis elementos que andaban separados, y sin: la obra teatral; la manera de poner la escena, la manera de representar los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades – autor, director, actor, decorador, compositor y espectador – en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja.” (p. 65)⁴⁸

Asimismo, podemos considerar que reteatralizar el teatro es restablecer en la escena todos y cada uno de los recursos espectaculares que se eliminaron a lo largo del siglo XIX con el objetivo de que fuera una versión directa de la realidad mimetizada por la obra escénica.

Después de haber explicado esto, tengo que decir que para Gómez Carrillo, la reteatralización, consiste en representar en sus obras la realidad de sus viajes, plasmando todos los factores que para él son interesantes, es decir, Gómez Carrillo buscaba la realidad de lo que había vivido en sus obras.

Gómez Carrillo trata la realidad que en esta época era característica de los lugares que visitaba, llevando a sus obras cada uno de los sentimientos que él vivía, para llamar así la atención del público y transmitirles lo que es, o lo que fue en verdad su vida viajera.

Las ideas que tiene Gómez Carrillo sobre este término las introduce principalmente en sus crónicas, donde recoge todo lo vivido en cada uno de sus viajes.

⁴⁸ Hormigón, J. A. (1998). *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Carácter S.A.

A continuación, mostraré algunas partes de sus libros donde se refleja la realidad de los diferentes lugares que visitó.

El autor nos refleja descripciones de personajes que conoció en uno de sus viajes, en París:

“Se llama Gaby, y baila tangos, fados, valeses, cosas lánguidas o atorbellinadas, cosas de Europa y cosas de América, cosas que han pasado por París y que en París han adquirido su carácter. Se llama Gaby, y dicen que es rubia, que es bella y que tiene los ojos verdes.” (Gómez Carrillo, 1919, *El libro de las mujeres*, p. 48)

“Tú, Mirka, eres París. No eres todo París, ni eres todos los Parises, sino uno reducido y encantador: el París de las canciones picarescas y de los gestos lascivos. Eres París con su gracia cortesana, con su elegancia altanera, con su atrevimiento revolucionario, con su ingenuidad canallesca, con su frivolidad sensitiva, con su sinuosidad esbelta (...).” (Gómez Carrillo, 1919, *El libro de las mujeres*, p. 60)

Para concluir, quisiera mostrar un breve párrafo en el que Gómez Carrillo se describe a sí mismo y expone lo que en verdad escribe o plasma en sus obras, mostrando así la realidad que deja ver en cada una de ellas:

“Artista, soñador y psicólogo, nos transmite los sentimientos que le han sugerido sus peregrinaciones á través de Europa, África y Asia, como nos lo demuestra con sus libros *Vanidad de vanidades*, *La Rusia actual*, *Entre encajes*, *Grecia*, *Languideces de Argelia*, *Tierras lejanas*, *Alma japonesa* y otros ciento. En ellas nos habla de los efectos del Sol al proyectarse sobre París; de los de la nieve en Rusia, y de la atmósfera y de la luz en el Japón. Pero en él la sensación no queda nunca en estado primitivo. Esta se expansiona en impresiones... y la impresión se prolonga en

ensueño. Diríase que se descorren invisibles velos, que el horizonte se ensancha, que se esfuma en la lejanía, que se ilumina.” (Gómez Carrillo, 1920, El teatro de Pierrot, pág. 16)

Para terminar, Enrique Gómez Carrillo dotaba sus obras con los sentimientos reales que él vivía en cada uno de sus viajes. Reflejando todas y cada una de las características buenas o malas que se veían en las ciudades que visitaba.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcalá Galiano, A. (1928). *Entre dos mundos*. Madrid: Espasa Calpe.

Araquistán, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo latino.

Aznar Pina, M. (20 de Junio de 2006). A escena; Portal de teatro. *Teatro de finales del siglo XIX; Teatro Psicológico*.
http://www.catedu.es/escena/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=78 (Consulta: 23 de Mayo de 2014)

Baeza. R. (1926). *Empresas y empresarios*. El Sol.

Bounou, A. *El orientalismo en la obra de Enrique Gómez Carrillo: de la periferie a la centralidad*. http://biblio3.url.edu.gt/Gomez/el_oriObra.pdf (Consulta: 16 de mayo de 2014)

Compromiso ético y estético de autor teatral.
<http://www.artteatral.com/eduardoquiles/Compromiso.htm> (Consulta: 27 de mayo de 2014)

de la Fuente Ballesteros, R. (1988) *Introducción al teatro español del siglo XX (1900 - 1936)*. Valladolid: Aceña.

Diez Canedo, E. (1968). *Artículos de crítica teatral*. México, Joaquín Mortiz.

Estévez Ortega, E. (1928). *Nuevo escenario*. Barcelona: Lux.

Fuentsanta Muñoz. (2010). *Teatro del siglo XIX: teatro realista y naturalista*. Artes escénicas. <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/01/11/teatro-del-siglo-xix-teatro-romantico-u-ii/> (Consulta: 16 de mayo de 2014)

- Gómez Carrillo, E. (1918). *El alma de Buenos Aires*. Buenos Aires
- Gómez Carrillo, E. (1902). *El alma encantadora de París*. Barcelona: Maucci.
- Gómez Carrillo, E. (1919). *El libro de las mujeres*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1920). *El teatro de Pierrot*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1921). *El tercer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1920). *La mujer y la moda*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1907). *Psicología de la moda*. Madrid: Reina.
- Gómez Carrillo, E. (1919). *Vida Errante*. Madrid: Mundo Latino.
- H. Ricci, C. (2005) La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia. University of California. <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero4/riccilamiseria.pdf> (Consulta: 12 de mayo de 2014)
- Hernández Bravo, M. (15 de Mayo de 2011). *Slideshare*. ¿Qué es para mi el teatro?; Un acercamiento a la definición de "teatro". <http://www.slideshare.net/MaraHernandezBravo/qu-es-para-m-el-teatro> (Consulta: 25 de Abril de 2014)
- Hernández, E. (2010) *Renovación teatral, siglo XX*. La Literatura universal: de Edipo a Kafka. <http://literaturauniversaldeedipoakafka.blogspot.com.es/2010/03/la-renovacion-teatral-siglo-xx.html> (Consulta: 22 de mayo de 2014)

Herrero Beatón, R. (2006). *Espacio teatral*.
<http://weblog.mendoza.edu.ar/teoria/archives/009517.html> (Consulta: 12 de mayo de 2014)

Hormigón, J. A. (1998). *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Carácter S.A.

I.S.L. *La Web de la Biografías* . Gómez Carrillo, Enrique.
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gomez-carrillo-enrique> (15 de Mayo de 2014)

Literalia. *Escenarios en el siglo XIX*. Teatro moderno
<https://sites.google.com/a/usuario.iesrayuela.com/barataria93/teatro/locales-y-escenarios/escenarios-en-el-siglo-xix> (Consulta: 12 de mayo de 2014)

Manet, D. (2000). La tradición del teatro como arte. *Una profesión de putas*. Madrid: Debate.

Pérez Rosado, M. (s.f.). *Teatro español contemporáneo (siglo XX)*. Recuperado el 2 de Junio de 2014, de Teatro experimental e innovador:
<http://www.spanisharts.com/books/literature/tungser.htm>

Sueza Espejo, M. J. (2007). *La vida parisiense de Enrique Gómez Carrillo*. Littérature, langages et arts.

Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Paidós Ibérica.

Ramírez, J. *La escenografía en el siglo XX*. <http://prezi.com/hv1b0ttt9tid/la-escenografia-en-el-siglo-xx/> (Consulta: 27 de mayo de 2014)