HAL
open science

Jacinto GRAU, El señor de Pigmalión, edición e introducción de Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, 265 pp.

Nicolas Diochon

To cite this version:

Nicolas Diochon. Jacinto GRAU, El señor de Pigmalión, edición e introducción de Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, 265 pp.. 2010, pp.157-164. hal-02265279

HAL Id: hal-02265279

https://hal.science/hal-02265279v1

Submitted on 9 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

cuerpo como alimento para siempre. En definitiva: el hombre se expone, no sin riesgos, ante el Otro. Este Otro, puede tomar forma de una asamblea, de un alter ego o de una trascendencia, un ideal. Desemboca a partir de ahí en el dualismo que presencia la escena entre el «realismo» y el «idealismo».

Philosophie de la scène tiene el mérito de presentarse como un ensayo que separa la escena del resto de los componentes teatrales, y lejos de considerarla como un constituyente meramente técnico, la presenta como un elemento fundamental, si no metafísico e imprescindible, para acercarse un poco más al arte dramático. Los ensayistas, todos ellos pensadores de la escena contemporánea, y preocupados por el porvenir del teatro, como lo demostró ya Denis Guénoun en *Le théâtre est-il nécéssaire?,* disecan el panorama postdramático añadiendo quizás una preocupación en cuanto al personaje actual planteado desde la década de los ochenta como el «hombre sin cualidades» por Robert Musil. ¿Esta necesidad escénica evidente de misticismo no indicaría el fin de una figura «ordinaria» para dar paso de nuevo a una escena con grandes figuras heroicas?

CRISTINA VINUESA MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid

Jacinto GRAU, *El señor de Pigmalión*, edición e introducción de Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, 265 pp.

LA CITA del poeta y dramaturgo alemán admirado por Jacinto Grau, Friedrich Hebbel[1], que encabeza la edición de *El señor de Pigmalión* podría ser la representación del sino funesto del protagonista de la farsa –Pigmalión– que fracasa en su intento para alcanzar la superación del ser humano con sus peleles, pero también podría remitir a la voluntad del profesor Emilio Peral Vega de librar al genio Jacinto Grau (1877-1958) de tantas décadas de silencio. Tal como un fénix que renace de sus cenizas, el universitario resucita con esta edición a uno de los representantes más importantes del teatro español de principios del siglo XX. Pero no se trata únicamente de ofrecer al público una nueva edición de la obra publicada por vez primera en 1921, sino de volver sobre una creación fundamental del teatro vanguardista mal

[1] Citado a partir de la edición reseñada: «Toda llama acaba en cenizas; pero la inteligencia es aficionada a juzgar al fuego que animaba el ser con arreglo a la ceniza que al fin le sofocó», p. 11.

valorada y mal acogida por la crítica española de la época, lo que quizás contribuyó en parte a relegar al olvido *El señor de Pigmalión*.

En efecto, tal y como otros autores como Valle Inclán o Gómez de la Serna, Jacinto Grau representaba una ruptura con el teatro de aquel entonces, hasta tal punto que se le consideraba como un autor de obras de teatro «leído» o «selecto» más que «representable». Sin lugar a dudas se le veía como un iconoclasta que no podía cuajar con la escena de la época porque su teatro era demasiado independiente, un teatro alejado de los moldes escénicos tradicionales. Fueron esas críticas formuladas a partir de las expectativas de aquel momento las que perduraron hasta nuestros días. Por eso, se necesitaba volver sobre una obra despreciada que nunca gozó de un juicio justo.

Después de una breve introducción, Emilio Peral Vega se adentra en el universo personal y teatral de Jacinto Grau con el fin de entender mejor cuáles fueron las características fundamentales de su obra. En cuanto a su vida, se dispone de muy pocos datos por falta de investigación. Los únicos de los que tenemos constancia presentan a un hombre ególatra y con una mirada crítica y acerba ante la situación del teatro español de su época. Desde su exilio bonaerense donde se refugió después de varias estancias latinoamericanas al estallar la Guerra Civil, no dejó de fustigar a sus compatriotas que nunca supieron estimar sus obras. El profesor Peral Vega da en el blanco cuando lo califica de «genio herido que saca a relucir sus triunfos foráneos ante la incomprensión y miopía de los suyos». Esas características de la vida del autor se plasman, incluso, en su obra ya que el dramaturgo designa a los empresarios como los responsables del anquilosamiento de la escena española, una situación que reproduce en el largo prólogo de *El señor de Pigmalión*. Se detiene, después, el editor en un contemporáneo de Grau, Ricardo Baeza, que tenía la mejor explicación sobre la concepción del teatro por parte del dramaturgo: cuando la industria teatral privilegiaba una forma de obras que Grau rechazaba rotundamente, éste se empeñaba en desarrollar un teatro ideal, en renovar lo existente con técnicas totalmente ajenas a los moldes tradicionales y usados en España por aquel entonces. Fueron sin duda las razones por las cuales nunca pudo conocer Grau un éxito que, *a posteriori*, merecía de hecho.

Emilio Peral Vega permite al lector que se adentre sencillamente en las posiciones teatrales que defendió Grau. Para los coetáneos que compartían el sentimiento de injusticia frente a tanta indiferencia por parte del mundo teatral español, no era sólo un autor sino un teórico: Grau era un genio consumado y tenía como modelos a los mayores

dramaturgos de la Historia entre los cuales se encontraban Shakespeare, Pirandello o Hebbel. Sus vates españoles eran Galdós, Lorca o Benavente. Parecía, pues, ecléctico. En realidad, vemos que Grau estaba buscando la innovación, el arte, el estilo en vez de enmarcarse en las modas. Se sentía más próximo a Unamuno precisamente porque no sentía amistad hacia los géneros demasiados usados –o abusados– de la época. Fue con Buero Vallejo con quien Grau pudo encontrar lo que Peral Vega califica como «sucesión estética e ideológica», hecho sorprendente en la medida en que en aquel entonces Antonio Buero Vallejo era un autor en boga en España cuando se le negaba la celebridad a Grau. El autor de *Historia de una escalera* se lamentaba de que España había perdido sin duda a «otro Pirandello» en su forma de concebir el teatro por causa de una falta de consideración por parte de la crítica.

No obstante, no dejó de reivindicar su visión del teatro salpicada de unos cuantos análisis muy sutiles de lo que era la situación teatral de aquella época. Quizás por su mirada allí desde su exilio argentino o por su relegación al ámbito de la lectura más que de la representación, siempre abogó por una renovación necesaria del teatro en España –incluso imaginando una regeneración del teatro de habla hispana. A riesgo de cometer un pleonasmo, siempre reivindicó un «teatro de arte», o sea un teatro alejado de lo que critica en el prólogo de *El señor de Pigmalión* cuando exagera el carácter de los empresarios ajenos a la creación artística y más interesados por los beneficios que van a sacar.

Peral Vega sintetiza, pues, perfectamente la concepción grauniana del teatro: la mirada casi infantil –defendida también por Benavente– asociada al asombro ante una obra de teatro son dos constantes imprescindibles para que el público pueda acceder a la fantasía que se representa. El público forma así una entidad única con la obra y entra en ella para plasmar sus propias interpretaciones. Jacinto Grau reivindicaba un teatro renovado en el que las capacidades artísticas no sean apartadas y en el que el público no sea un mero espectador inactivo.

Fue en el género farsesco en el que Jacinto Grau fue más conocido. Cuando emprendió la escritura de *El señor de Pigmalión. Farsa tragicómica de hombres y muñecos*, ya dominaba la técnica de la farsa por haberla practicado desde sus primeras obras. Grau la concebía como la forma más interesante para renovar –casi salvar– el teatro contemporáneo porque con ella se podía reducir «la comicidad para presentarnos a personajes de condición conflictiva» sin abandonar el esquema burlador-burlado y haciendo al mismo tiempo una «lectura simbolista» de la obra. Esta forma le sirve al autor para reivindicar una reteatralización. Y el prólogo a su obra es la mejor ilustración de tal vo-

luntad. En efecto, aquél funciona, si usamos la comparación hecha por Peral Vega, como las loas de los Siglos de Oro: introduce sintéticamente la obra a la par que presenta la teoría grauniana de la escena contemporánea. Y si no fuera suficiente, el dramaturgo deja emerger la crítica hacia el mundo que está representando a través de una reflexión perfectamente metateatral. El prólogo se convierte aquí tanto en exposición *poética* como en crítica acerba del mundo teatral. Peral Vega ve en esa exposición una transfiguración de la situación de aquella época en la medida en que los que obran por el teatro no piensan en términos de creación, sino de negocio, ya que como dice uno de los empresarios de la obra: «el decoro artístico está en las pesetas». Grau denuncia la falta de interés que suscita el teatro en esas personas que, sin embargo, son las más afectadas. Y fustiga contra la transformación del arte de Talía en un comercio puro. Pero, como así lo indica el editor, en vez de admirar a las marionetas-prodigios de Pigmalión, de las que se habla muchísimo sin poder vislumbrar ni un solo resorte, el público puede por lo menos disfrutar de los títeres de la industria teatral movidos por los hilos del dinero.

Jacinto Grau introduce un cambio en España inspirado en las renovaciones que trajeron los vanguardistas europeos al defender el «actor artificial». En plena «ola titiritera vanguardista», era lógico que Grau, quien reivindicaba nuevas técnicas teatrales, recurriera a los muñecos siguiendo en particular en este camino a Alfred Jarry, y quizás aún más a Edward Gordon Craig. Se concebía las marionetas como actores con nuevas capacidades, en particular en el juego escénico, puesto que permitían representar «la voluntad última del poeta». Sin embargo, no se trataba de la total desaparición del actor de carne y hueso, sino de otro medio de renovación de la escena teatral. En la medida en que funcionan como actores deshumanizados –digámoslo así– pueden representar todo lo que había imaginado el dramaturgo, intentando alcanzar la perfección, sin que intervinieran todas las contingencias humanas. El títere aparece pues como el elemento fundamental de la regeneración del teatro tanto para el dramaturgo barcelonés como para su protagonista Pigmalión que en efecto intenta superar los rasgos humanos de sus muñecos.

Prosigue el análisis de la obra con otro aspecto que le parece fundamental al dramaturgo: la creación de unos personajes que puedan pasar las épocas sin que se limiten a los momentos en que fueron creados. Para cumplir con esa voluntad, Peral Vega recuerda que Grau se inspiró en una compilación de Luis Montoto, de 1911, que recopilaba una nómina de personajes de la tradición folclórica. El au-

tor se basó en ella para idear a los personajes de su farsa. El crítico ofrece entonces un recorrido de cada personaje creado a partir de los referentes españoles y extranjeros, una técnica ya usada por Jacinto Benavente y los partidarios de la renovación literaria modernista.

Pero Grau tuvo otras fuentes de inspiración. En efecto, apoyándose en la tesis doctoral de David Vela Cervera, se demuestra que el dramaturgo conocía la compañía de títeres dirigida por Francisco Sanz. A partir de artículos de prensa, vuelve sobre las concordancias, a veces sorprendentes, que existían entre el teatro que ofrecía Sanz y los muñecos de Grau. La asociación de esos títeres con la apropiación del mito de Pigmalión le permite al dramaturgo operar el objetivo de la farsa que se puede resumir con el tópico del «burlador burlado».

Y es verdad que a lo largo de su obra Grau presenta a un Pigmalión que aparece como el parangón de un semidiós, ya que, según él, sus títeres se parecen o superan a los hombres. No obstante, Emilio Peral Vega no ve en el final trágico del creador de esos muñecos un final prometeico en el que Pigmalión hubiera creado a sus marionetas y en el que el sino se hubiera vuelto en contra de él precisamente a causa de su propia creación. Al contrario, el filólogo piensa que la mejor interpretación del desenlace sería más bien «una perspectiva metateatral». Aunque sus muñecos son autómatas geniales y perfectos, Pigmalión sufre una muerte que se convierte en acto necesario para seguir produciendo obras aún más perfectas que la suya. Y debemos entender esa perfección en cuanto a los autómatas y sobre todo una perfección en la concepción de obras renovadas y regeneradas. Tal debe ser sin duda el mensaje ideado y transmitido por el autor.

Emilio Peral cierra su detallada introducción a la obra de Jacinto Grau con un estudio muy pormenorizado de las fuentes en las que se inspiró el dramaturgo para volver luego sobre la recepción de *El señor de Pigmalión* tanto en el extranjero –ya que fue representada primero fuera de la península– como en España.

El estudio da constancia de múltiples influencias. Empieza por las que el dramaturgo barcelonés reivindicaba. Y no fue el teatro el que le inspiró primero sino el baile, en particular el ballet *Petrushka* de Stravinsky[2]. Sin embargo, el teatro tuvo una repercusión también fundamental en la obra de Jacinto Grau. El editor recuerda las tres obras

[2] A partir de la entrevista que Jacinto Grau dio en el *ABC*, Emilio Peral Vega cita también otras dos obras: *Coppelia* de Léo Delibes y *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann.

extranjeras que, según la crítica precedente, tuvieron una relación con la obra de Grau. La primera es el *Pygmalion*, de Bernard Shaw, en la que, si tenemos que encontrar puntos comunes, sólo aparecen un eco mitológico –pero la escultura se convierte en mujer de carne y hueso– y la devoción del hombre por su creación. No obstante, tanto la fantasía como el elemento mecánico grauniano no están presentes. La segunda obra es *R.U.R,* de Karel Čapek. Otra vez es una influencia que no es tal, ya que dista radicalmente de Grau en la medida en que los desenlaces no son similares: si Grau piensa que el hombre creado por Pigmalión es tan terrible como el creador mismo, Čapek, por su parte, critica el cientifismo y la sofisticación técnica de la sociedad en la que puede existir a pesar de todo una posibilidad de regeneración. Peral demuestra, pues, que esas influencias pretendidas son más que contestables. Y se puede aducir lo mismo para la tercera influencia: *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. A pesar de ser una de las creaciones más importantes para la representación del teatro dentro del teatro, las dos obras no comparten ningún rasgo. El crítico sólo nota posibles relaciones entre las ideas del prefacio de Pirandello y la concepción del teatro expuesta por Grau en su obra. Añade que ninguna influencia pirandelliana es posible porque Grau fue el primero en representar su creación. Pero es verdad que tanto Pirandello como Grau tienen ideas a veces parecidas en cuanto a la concepción que tienen del teatro: ambos literatos abogan por la superioridad casi intrínseca de la figura literaria sobre el creador hasta tal punto que los personajes pueden alcanzar una existencia casi independiente.

El profesor Peral Vega se permite una última referencia que se revela la más importante. Cuando se representó la obra por primera vez, la crítica puso de relieve reminiscencias unamunianas en la medida en que ambos autores compartían opiniones parecidas sobre la situación teatral española a la par que una personalidad egocéntrica e intolerante ante la mediocridad del teatro de la época. Más allá de esas referencias que fue apuntando la crítica, el profesor repara un olvido que sí se revela fundamental precisamente en cuanto a la relación evidente que mantiene *Niebla* de Unamuno con *El señor de Pigmalión* en particular cuando los protagonistas se rebelan contra el creador.

Vuelve el editor finalmente sobre la recepción de la obra. Sigue la cronología empezando por las representaciones que tuvieron lugar en París y luego en Praga. El 14 de febrero de 1923 se produjo el estreno de la obra en la capital francesa con la compañía de Charles Dullin «L'Atelier». Actores de renombre como Antonin Artaud desempeñaron papeles en esa obra que recibió una acogida muy favorable para

un autor entonces desconocido. Se apoya, en particular, en la crítica de Léo Claretie, que alaba a Grau porque logró la apuesta de mezclar en una misma obra hombres y muñecos pero lamenta la presencia de muchísimos detalles que acaban por apartar el mundo de la fantasía que se había empeñado en crear el autor. Otros críticos hablaron de una «fantasía romántica y misteriosa» que permite alejarse de las comedias tradicionales de aquella época. No obstante, no faltaron las opiniones virulentas que reprochaban a Grau la necedad de su obra, la cual sólo podía interesar al público al que estaba acostumbrado el autor, a saber «una audiencia de imbéciles», sin dejar de alabar a la Compañía de Dullin que consiguió interpretar la obra y darle relieve. En una de las pocas críticas publicadas en España sobre el estreno francés, García Maroto alababa la creación de Grau y subrayaba la importancia de esta obra en el campo de la innovación teatral. Según él, el dramaturgo barcelonés representa un hito en la renovación del teatro que le permitirá figurar entre los autores más señalados a pesar del desprecio que sufre en España.

Dos años más tarde, el 3 de septiembre de 1925, la obra entró a formar parte del programa del Teatro Nacional de Praga, una ocasión inesperada y un éxito que se perfilaba inaudito. Karel Čapek se encargó de la escenografía. A partir de los artículos sobre el estreno de la obra, Emilio Peral Vega revela el triunfo que recibió y el impacto de la puesta en escena en el público. En efecto, cada elemento del decorado tenía un sentido que debía llamar la atención del público sin revelar la magia de la obra. Además, se había trabajado el juego escénico para acentuar las características –grotescas en particular– de cada personaje. Frente a un éxito tan importante en Praga, Peral recuerda las quejas de Ricardo Baeza en torno a la «sordera» de sus compatriotas españoles, abogando por una valoración nueva de la obra. En cuanto a la recepción en otros países, el profesor madrileño espiga nuevos testimonios del éxito de la obra grauniana. En particular, cita la nota a la traducción italiana de *El señor de Pigmalión* en la que se refiere al éxito que pudo conocer la obra en Europa y sobre la importancia de ésta como «canon de los dramas para marionetas».

En España, la obra conoció un «largo peregrinaje» ya que tuvo que enfrentarse primero con el rechazo de Gregorio Martínez. El autor tuvo que esperar hasta 1928 para ver su obra en las tablas del Teatro Cómico de Madrid. Los empresarios del espectáculo habían apostado en la escenografía para atraer al público. Para este efecto, se contrató a Salvador Bartolozzi, un escenógrafo particularmente conocido e importante. Imaginó un decorado diferenciado según los actos que iba a

crear una osmosis con los personajes. Sin embargo, Emilio Peral demuestra que este decorado se puede también interpretar como una voluntad de renovar el teatro. Incluso en la escenografía se plasmaba el mensaje de Grau. Si aquélla provocó cierto entusiasmo entre los críticos, la expectativa en torno a la obra antes de su estreno fue particularmente criticada porque muchos pensaban que no se justificaba por sí sola. Se pasa revista a las críticas publicadas después del estreno. De su lectura resulta el desprecio hacia la creación grauniana: los juicios son virulentos, a veces hirientes; otros se centran en la mediocridad de la obra. Peral Vega afirma que esas críticas testimonian una falta de entendimiento de sus firmantes.

Peral Vega sintetiza finalmente y con rigor y pulcritud el alcance de la obra: una reflexión metateatral que intenta derrumbar «los cimientos del teatro español contemporáneo» para adherirse a las manifestaciones de la vanguardia que abogaban por «la existencia propia del ser ficticio». Sin embargo, y a pesar de la incomprensión general, Jacinto Grau fue agradecido con los que creyeron en su obra, en particular el escenógrafo Bartolozzi que había contribuido a su éxito. Y todo ello acompañado de una fijación novedosa del texto —que integra las tres versiones que Grau supervisó en vida— y una anotación precisa que, sin ahogar el texto, lo ilumina con precisión.

De este modo, con esa edición, Emilio Peral Vega rinde homenaje a un verdadero creador e innovador de la Vanguardia que no fue considerado como tal en su época. En efecto, el filólogo reconoce que el desinterés e incluso el desprecio por parte de los profesionales del teatro hacia Grau y su obra sin duda no se justificaba en la medida en que proponía avances fundamentales ya sea en las ideas, ya sea en las técnicas. Su libro tiene además la ventaja de sintetizar la crítica que generó *El señor de Pigmalión* además de renovarla.

NICOLAS DIOCHON
Universidad de Borgoña (Dijon – Francia)

Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Escritos de teoría y crítica teatral*, ed. José Antonio Pérez Bowie, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, 437 pp.

EL CENTENARIO de Gonzalo Torrente Ballester nos está ofreciendo la oportunidad no sólo de recordar a quien fue uno de los grandes novelistas de la segunda mitad del siglo pasado, autor de algún título tan imprescindible como *La saga/fuga de JB*, sino también la de descubrir otras facetas de su escritura; entre ellas, la de crítico teatral. El profe-