

## IDEAS TEATRALES DE DON CIPRIANO DE RIVAS CHERIF

*María José SÁNCHEZ-CASCADO  
(Universidad Central de Barcelona)*

Para Manuel Aznar Soler, amigo, por la correspondencia afectiva.

"Vayamos, pues, pacientemente otra vez con la piedra para arriba.  
¿Quién no es un poco Sísifo?".

*Epistolario sin correspondencia, Penal del Dueso,  
diario de Rivas Cherif. Carta del 2 de Octubre de  
1945.*

Este año se cumple el centenario del nacimiento de Cipriano de Rivas Cherif, considerado junto con Adriá Güal en Barcelona, el primer director de escena del país en el sentido moderno de la palabra.

No es la fecha conmemorativa lo que mueve mi interés, sino, y sobre todo, la admiración que me despierta un hombre que en todo momento intentó subir la "piedra teatral"; que mostró una prodigiosa capacidad y vocación en y por el arte teatral en todas sus facetas.

Un intelectual que -en un país de feroces individualistas- procura dinamizar proyectos teatrales e implicar en ellos a personajes tan inquietantes para la cultura del momento como Manuel Azaña, Valle-Inclán, Pío y Ricardo Baroja, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca...

Por cuestión de tiempo y de prudencia crítica -Cipriano de Rivas escribe unos 1.200 artículos, traduce 40 textos del italiano, francés e inglés..., organiza diversos grupos teatrales; escribe unos "Apuntes de Orientación profesional en las artes y oficios del teatro Español"...- no voy a hacer un seguimiento exhaustivo

de sus ideas teatrales sino sólo me referiré a una parte de su práctica de teorización, la que corresponde al seguimiento de las teorías de E. Gordon Craig; y, de otra, a la idea de reateatralización, de Ramón Pérez de Ayala; y ésto, en unos años concretos los que abarcan de 1911 a 1920 -etapa que considero de formación-.

Cipriano de Rivas ha concluído en 1910 su licenciatura en Derecho, carrera que no parecía importarle mucho pero creo que algo influyó en su estilo crítico y literario; en 1911 parte hacia Bolonia a realizar su tesis doctoral que muestra a las claras nuevamente su huida del Derecho a través de las letras, el título: "El Quijote y el Derecho". De 1911 a 1914 residirá en Bolonia; y no creo que deba sorprendernos que un joven ya apasionado por el teatro quede literalmente subyugado por E. Gordon Craig, no sólo conocido y admirado en Italia, sino punto de referencia obligado de las vanguardias teatrales del momento.

E. Gordon Craig había publicado en 1905, *El arte del teatro*; en 1908, la revista *The Mask*; en 1911 *Sobre el arte del teatro*; y en 1913 *Hacia un teatro nuevo*; además de crear una escuela de teatro y un laboratorio de investigación teatral. C. de Rivas no le conoce directamente pero absorbe y destila sus teorías que se reflejarán no sólo en la labor pedagógica sino en su labor como dramaturgo y director de escena.

### **Un ejemplo de puesta en práctica de las teorías de E. Gordon Craig.**

Decíamos que en su estancia en Bolonia C. de Rivas Cherif conoce y asimila las teorías cragianas y casi nos atreveríamos a decir que es uno de sus primeros difusores en España. Del teórico, entre otras cosas, seguirá su concepto de la dirección como actividad hermenéutica sobre el texto dramático, en que la representación sería el trasvase visual, la materialización en escena; de ahí que lo consideremos uno de los primeros directores de escena de España.

El mismo dirá, en el año 1932, que considera que el teatro español precisa de directores de escena y los define como:

"capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de "la letra".

Pero ¿qué ocurre cuando el autor de "la letra" y el director de escena son la misma persona? ¿existirá la misma coherencia que en la expresión de teorías? ¿la escritura dramática corresponderá también a la creencia teórica?. En el caso de C. de Rivas así parece.

El 5 de enero de 1929, y por uno de sus grupos teatrales Caracol, pone en escena *Un sueño de la razón*, drama en forma de trío sobre un tema de Goya. Obra de la que es autor, director y actor. Y aunque el texto gracias a la generosidad de Don Enrique de Rivas Ibañez pueden leerlo cómodamente en el Cuaderno de *El Público*, nº 42, les resumiré el argumento. Es la historia de un

curioso triángulo amoroso: Dos mujeres, una pintora (Blanca) y otra acaudalada (Livia) y un príncipe (Maxim). Hasta aquí pudiera ser una síntesis de una producción benaventada, pero ya hemos señalado la curiosidad del triángulo: Los tres son homosexuales -con matices-. Progresivamente descubrimos que Livia "ha comprado" al príncipe para que se case con Blanca -que es voluntariamente estéril-, cubra las murmuraciones que circulan por la isla donde viven aislados, y la fecunde a ella.... El fruto ¿un monstruo?.

Todo ello es presentado de una forma distanciada, aséptica, huida de cualquier sentimentalismo. Son apatéticos el tono, la ironía. En palabras de uno de sus críticos, Paulino Masip, como si estuviéramos en un quirófano espiritual. Especie de "fiesta del intelecto" -como Valéry definía el poema-, y también "derrota del sentimiento" -parafraseando a Bretón. (Y, aunque no es el tema al que hoy nos referimos, también en *Un sueño*..... hay claras y opuestas referencias a Ortega y Gasset y a su *Deshumanización del arte* por si alguien pensara que la obra toma esos derroteros).

Procuraré no desviarme del propósito inicial de mostrar la práctica de unas teorías. Esta obra precipitada no ofrece ninguna acotación convencional. Los actos son tres rotulados con el clásico: Exposición, nudo y desenlace. Las escenas están divididas de forma matizadísima pero con títulos procedentes del lenguaje musical y de la danza; Así: "Obertura de las dos amigas", "Variaciones a tres voces", "Scherzo del beso apasionado", "Paso en terceras" ... o en el acto II: "Preludio", "Terceto", "Impromptu de la revelación", "Paso a tres" ... o en el acto III: "Compás terciario"... Al principio lo mal interpreté... Rivas Cherif esquivo las acotaciones, pensé, porque él mismo es el director y actor de su obra; no le son necesarias, pues, las conminaciones a la puesta en escena... pero eso era una frivolidad... ¿condenaba a su obra a ser montada sólo por él?, entonces ¿por qué tanta precisión en rotular los actos?.

Todas las acotaciones materiales previas estaban insertas en las palabras-acciones de sus personajes. La confianza en el texto dramático y en el arte teatral, en suma, era absoluta. La libertad, para que el director de escena le diera "volumen escénico", considerable; y por último, indispensable la labor hermenéutica sobre el texto.

Creemos, pues, que la ausencia de acotaciones en *Un sueño de la razón* es la puesta en práctica de una de las teorías que G. Craig desarrolló en *El arte del teatro*. De dicho texto extraemos:

"El artista tiene que hablar a los espectadores por medio de la escena, no debe ostentar ante el público una gran casa de muñecas"(...) "porque aquí no se trata de construir un escenario que distraiga, sino de crear un ambiente que armonice con los pensamientos del poeta".

y específicamente sobre las acotaciones:

"Cualquier "descripción escénica", agregada por el dramaturgo no podría más que resultar obvia".

o como indica en la ficción dialogada entre *El espectador y el director*:

El espectador: "Según Vd. entonces un autor no debiera escribir ninguna acotación y si lo hace ¿usted lo considera una ofensa?".

Director: ¿Y no es una ofensa para un hombre de teatro? (...) las indicaciones escénicas, las descripciones de los ambientes, etc... con los que el autor adorna el texto, [el director] no las tomará en cuenta, porque si es experto en su oficio, no le podrán ser de ninguna utilidad".

y añade:

"lo que debe cuidar es el armonizar la acción y la escena con los versos o con la prosa del texto, con su belleza y su sentido. Cualquiera que sea el cuadro que el dramaturgo quiera mostrarnos, él nos describirá la escena en el curso de la conversación entre los personajes".

Podríamos seguir con las citas pero ya sería excesivo y aunque con éstas creemos que queda explicado el seguimiento de una de las concepciones cragianas por nuestro autor, no se limita a ello la influencia -pues también podríamos remitir esta ausencia de acotaciones a Shakespeare-; temas como la creación de la "quinta escena"; el negocio teatral; el papel del dramaturgo, del director de escena, etc. son cuestiones a las que Rivas Cherif no fue ajeno. La misma reflexión sobre la supermarioneta en su artículo "La paradoja del comediante", tomando como partida el tratado de Diderot y derivándolo hacia "la teoría estilística y cerebral propugnada por G. Craig", indican que el interés fue tanto teórico como práctico; y desde luego no fue producto de fascinación juvenil.

Pero volviendo a las didascalias comentábamos que no sólo las suprime - sino que las sustituye por otras musicales y de danza que son resumen formal-abstracto de la semántica de las escenas. ¿Sigue aquí a A. Appia y su aspiración a traducir escénicamente el ritmo musical?, pudiera ser. En la etapa que citamos, los años de formación en Bolonia, C. de Rivas conocerá a los cantantes de ópera más importantes del momento, además de frecuentar, en Milán, la casa de su tía María Aceña, brillante contralto de ópera.

Creo que el camino teórico, A. Appia queda complementado, en este caso, por el vital; y Rivas no dejará de preocuparse como crítico de la música y del ballet, y como autor, en colaboración con García Lorca, Gustavo Pittaluga, Oscar Esplá, etc.

Pero no intento llevarles a Vds. sólo al huerto de las influencias recibidas, porque entonces podríamos calificar a C. de Rivas como un buen apuntador de lo ajeno, y no es sólo eso. En la elección de sus maestros hay una apuesta escénica. Nuestro autor se inserta en la corriente europea de malestar en la incultura teatral existente y búsqueda de realización en la práctica de una nueva cultura. Dice en julio de 1920, en la revista *La Pluma*:

"Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas

explotadoras del *negocio* teatral, reeducar al cómico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal".

Y su apuesta estética está clara, el redentor de "tanta pobretería y desamparo artístico" no podía ser otro que aquél que definió el Madrid de los años 20 como "brillante, absurdo y hambriento"; aunque también calificable como "feo, católico y sentimental" al modo de su Marqués de Bradomín: Valle-Inclán constructor de fantoches, peleles y esperpentos, que con semejante sensibilidad, aunque diferente circunstancia histórica, a la de Gordon Craig se lamenta de los malos actores incapaces tanto del grito trágico como de la impasibilidad farsesca de los muñecos guiñolescos. C. Rivas en perfecta síntesis intelectual y estética los aúna: ¿Extrañará a alguien la obsesión de C. de Rivas por montar *La cabeza del Bautista*, melodrama para marionetas; o que sea el director de propaganda del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, o de su montaje de *Los cuernos de don Friolera* en El Mirlo Blanco...? Roberto G. Sánchez en su artículo sobre "Gordon Craig y Valle-Inclán", (*Revista de Occidente*, 4, 1976) indicaba que es muy probable que Valle no conociera las teorías de Craig, ya que no lo cita nunca, que sus coincidencias tal vez se debieran, dice, a sensibilidades y preocupaciones afines. Quizá sea cierto que no lo citó nunca, pero no puede olvidarse la figura de Cipriano de Rivas como mediador, en la práctica, de ambas estéticas. Hay un eslabón necesario -y no señalado- entre G. Craig y Valle-Inclán y es C. de Rivas.

### **La reteatralización: Fusión de Craig, Appia y Pérez de Ayala.**

Siguiendo la andadura biográfica-intelectual, en 1915, C. de Rivas Cherif ya está en Madrid e inicia su colaboración en la *Revista España*; ese mismo año y en la misma revista, publica Ramón Pérez de Ayala un artículo: "Las máscaras. La reteatralización" (nº 44, 25-XI). Estoy persuadísima de que C. Rivas lee con auténtica devoción dicho texto que además apuntala lo ya aprendido en Craig y Appia: el objetivo de hacer un teatro *teatral*, consciente, convencido y orgulloso de la convencionalidad de dicho arte frente al engaño naturalista (la gramática de la naturalidad) que ya era puro amaneramiento de la realidad y frente a un teatro verbalista.

Así, frente a un naturalismo exhaustivo y ya exhausto, la única salida era la *reteatralización*; la clara diferenciación entre arte teatral y arte dramático. Y sobre todo el no reducirlo todo a arte literario. Pérez de Ayala pone especial énfasis en recordar que "los mejores ejemplos de arte dramático" de los últimos años "no pertenecen al arte literario, sino que pertenecen a la danza, pantomima u ópera, que "caen dentro del arte teatral".

La reteatralización es:

"La unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner en escena, la manera de

representarla, los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador.

En otras palabras, la resolución de seis individualidades [...] en una sola individualidad, la del espectador".

y recuerda que ninguno de los elementos citados es subsidiario, no están al servicio de la obra literaria, sino que todo y todos forman parte "de un todo orgánico". La preponderancia que se le dió a la obra literaria -hizo que al devaluar el arte teatral- como este todo orgánico- se pasara a un teatro parlero. En palabras de Pérez de Ayala:

"Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane".

La solución a la maritornesca crisis teatral donde todos se culpan en rueda de palos es para el crítico de *Las máscaras*, la reteatralización, la búsqueda del perfecto ensamblamiento de componentes. Lo mismo en la práctica escénica de C. de Rivas, sus grupos experimentales desde Teatro de la Escuela Nueva, pasando por Mirlo Blanco, Caracol, Cántaro Roto.... además de ser una clara alternativa a la escena comercial envilecida.

Ambos están convencidos de que el arte teatral debe asumir su convencionalidad -de ahí su miseria y grandeza-. Pérez de Ayala, en el mismo año 1915, dirá: "La creación artística no se concibe que sea copia mecánica de la realidad exterior ni la realidad artística es tal realidad, por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior. La realidad artística es una realidad sui géneris".

y C. de Rivas parece que la complete en el año 1924:

"El arte es estilo. Un teatro de Arte quiere decir, pues, que hay que volver a la reflexión de la vida, y lejos de imitarla en sus detalles nimios, representarla por alegorías y síntesis".

Un teatro reteatralizado, alegorías y síntesis que no tienen por qué ser minuciosamente cotejadas con el modelo pues ya pertenecen a otra realidad.

Para acabar, aunque consciente de que lo único que he hecho es puntear influencias en la formación de C. de Rivas, mencionar la creación de los grupos experimentales que con diferentes nombres -Mirlo Blanco, Cántaro Roto, T.E.A... - responden a una misma intención, crear una alternativa al teatro comercial -hasta 1930- y posteriormente "el más difícil todavía", dignificar el teatro y además que sea comercial -temporadas en El Español con Margarita Xirgu-... Les remito, para que tengan cumplida cuenta del autor, a los excelentes estudios de Manuel Aznar Soler, Juan Aguilera Sastre y Enrique de Rivas Ibañez en el ya citado Cuadernos de *El Público*, nº 42, diciembre 1989, Cuaderno y estudios que son, para mí lo han sido, estímulo y motivo de reflexión pues al recuperar y situar en su justo lugar a Cipriano de Rivas Cherif procuran devolvernos la memoria no sólo de un hombre sino de parte de una generación que con tanta convicción como empeño intentó la renovación teatral que, al fin y al cabo, era una renovación cultural y por tanto humana y humanista.