

El teatro de masas

Mito y realidad de una idea comunista

SULTANA WAHNÓN

Universidad de Granada

La crisis del teatro “burgués”: aspectos estéticos y políticos de una polémica literaria

La idea de que el teatro español atravesaba una crisis y la de que era necesario hacer algo con él para “renovarlo” se hizo muy habitual durante la segunda mitad de los años veinte, al mismo tiempo que se publicaban libros tan representativos de la nueva estética vanguardista como el ensayo de Ortega sobre *La deshumanización del arte* o el libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, ambos de 1925. El discurso sobre la renovación del teatro parecía ser, de hecho, una más de las manifestaciones del nuevo espíritu de vanguardia. Así lo atestiguaba, por ejemplo, la floración de los teatros llamados *de arte* o *de minorías*, que, como los fundados por Gregorio Martínez Sierra o Rivas Cherif, daban acogida a las obras más rompedoras del momento, entre ellas las de dramaturgos hoy tan universalmente reconocidos como Valle-Inclán o García Lorca, pero que por entonces sufrían el

rechazo del público y, por consiguiente, también el de los empresarios teatrales.¹ Vista así, la cuestión del teatro en la España de los años veinte fue, en primer y fundamental término, una cuestión estética: como en tantos otros momentos de la evolución literaria, un “nuevo” teatro o, lo que es lo mismo, una nueva poética teatral —que prefería buscar sus modelos, bien en el pasado lejano, bien en corrientes recientes, pero marginales o periféricas—, se enfrentaba en cambio, a veces incluso de forma violenta, a la poética que había triunfado en la época inmediatamente anterior y que se daba por superada o agotada. Los dramaturgos más jóvenes y/o innovadores reclamaban, pues, un lugar en el mundo (literario) mediante el habitual procedimiento de cuestionar las obras producidas de acuerdo con la “vieja” estética, que en este caso concreto resultaba ser la del drama o comedia realistas cultivados por autores como Echegaray, Benavente, Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, entre muchos otros.²

Sin embargo, incluso en esta década, la más propiamente vanguardista y/o deshumanizadora de la primera mitad del siglo xx, las discusiones sobre el teatro estuvieron muy lejos de constituir una polémica puramente estética. Así lo prueba, por ejemplo, que el debate no se planteara en términos exclusivamente estéticos, *i. e.*, de contienda entre lo “nuevo” y lo “viejo”, sino también y muy especialmente en términos sociológicos, presentándose como una *batalla* entre un teatro al que se denominaba “burgués” —por ser sus autores y su público de extracción social burguesa— y otro teatro que, a diferencia de este, se quería no burgués o incluso antiburgués. Ciertamente que en esta contienda artística quedaban todavía rescoldos de la

1 Sobre este teatro “renovador” y sobre los autores y grupos que lo defendieron y pusieron en práctica durante los años veinte, existe una abundante bibliografía, imposible de citar aquí con exhaustividad. Remito al lector a algunos trabajos básicos, donde además podrá encontrar otras referencias bibliográficas de interés: Aznar Soler (1992), Dougherty y Vilches (1990 y 1997) y Muñoz-Alonso López (2003).

2 Para este período de la historia del teatro español y para los autores que lo protagonizaron con éxito de público, pueden verse los dos volúmenes de Dougherty y Vilches (1990 y 1997).

pasada rebelión modernista contra *lo burgué*s, que, entendida a la manera de la dialéctica negativa, había consistido en la resistencia opuesta por las leyes del arte bello al pragmatismo y al utilitarismo de la moral burguesa. Pero, además de esta significación modernista, que seguía vigente desde luego en determinados autores y tendencias de los años veinte, la batalla teatral fue adquiriendo otra significación cada vez más directamente política, de lucha contra la propia *burguesía* en tanto que clase social y, por ende, también contra el teatro que le era propio.

Los orígenes de esta nueva manera, no modernista sino *social*, de entender la contienda estética estuvieron, por supuesto, en la nueva difusión que las ideas, primero socialistas y luego comunistas, empezaron a tener a partir de 1917, fecha del triunfo de la Revolución Soviética y, también, de las primeras “acciones revolucionarias” llevadas a cabo en España por organizaciones sindicales (Gómez 2005: 53-54). El clima de agitación social y política que se dio en aquellos años, unido a los acontecimientos bélicos que cambiaron la faz de Europa, tuvieron, si no enseguida, sí muy pronto un reflejo en la vida política, social y cultural española. La percepción, muy generalizada, de que la promoción de escritores de aquellos años veinte (en la que se inscribe la llamada generación del 27) se dedicó exclusivamente al arte puro, al juego orteguiano, sería, pues, solo una lectura muy parcial de los hechos. La realidad, siempre mucho más compleja que cualquiera de sus descripciones, fue que ya desde mediados de los años veinte, en plena dictadura de Primo de Rivera, la oposición al teatro burgués en España distaba mucho de estar representada solo por el llamado teatro de arte o teatro poético, de inspiración modernista, ni solo tampoco por las diferentes variedades del teatro de vanguardia, experimental o surrealista, sino que empezó a estarlo también por una serie de formas o actividades teatrales que, aunque también se decían “de arte” (por oposición al teatro comercial),³ gustaban igualmente de describirse

3 Para la oposición que en estos años se hacía entre teatro *de arte* y teatro *comercial*, véanse Aznar Soler (1992) e Iglesias Santos (1998: 31ss).

como *populares*.⁴ El de “pueblo” era, en la década de los veinte, un término polisémico, que en el marco del discurso sobre el teatro se usaba con tres significados o acepciones fundamentales: en primer lugar, para referirse a un teatro dirigido al “pueblo”, entendiendo por esto el conjunto de las clases sociales que en ese momento, el de la dictadura, se oponía a la oligarquía dominante o “bloque de poder”;⁵ en segundo lugar, en el sentido de un teatro que ponía en escena los problemas del “pueblo”, entendido aquí en el sentido de “la gente sencilla” del campo de la que se habla en *Los títeres de cachiporra* (1922);⁶ y en tercer y último lugar, en el sentido de un teatro inspirado en las tradiciones populares y nacionales del género (entremeses, pasos, farsas y, por supuesto, teatro de marionetas), algo que, como bien explica Montserrat Iglesias (1998: 115), lo vinculaba al mismo tiempo y paradójicamente a “las manifestaciones más vanguardistas del momento”.

Una poética teatral inspirada a la vez por estos tres significados del término fue, precisamente, la de García Lorca. Me refiero, en concreto, a la poética subyacente a su teatro de los años veinte, el que fue componiendo de manera discontinua a lo largo de esa década, pero que no pudo empezar a estrenar hasta 1930 —cuando la dictadura

4 La idea de un teatro “del pueblo”, contrapuesto al teatro “comercial” de la época, se encuentra ya en un artículo de Rivas Cherif que data de 1920: “Un ensayo de teatro del pueblo”, publicado en *La Libertad* el 2 de julio de ese año (v. Aznar Soler 1992: 32, n. 46).

5 Para este concepto de “pueblo” y de “bloque de poder”, véase la reflexión de Mayte Gómez en *El largo viaje: política y cultura en la evolución del Partido Comunista de España 1920-1936* (Gómez 2005: 41-43).

6 *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* fue la primera “farsa para guiñol” que compuso García Lorca, quien en 1922 estaba ya, por tanto, inscrito en la misma corriente de teatro renovador que representaba Valle-Inclán. De la raigambre popular de este novedoso teatro de marionetas se deja constancia en la propia obra, cuya primera acotación —previa al parlamento de Mosquito— describe así a este personaje-títere: “El Mosquito es un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto. Representa la alegría del vivir libre, y la gracia y la poesía del pueblo andaluz” (García Lorca 2012: 8; cursiva mía). En la “Advertencia” puesta en boca de este mismo personaje, el propio Mosquito describe a su público como “la gente sencilla” a la que su compañía busca “por esos campos” (García Lorca 2012: 8; cursivas mías).

de Primo de Rivera dejó paso a la llamada “dictablanda” del general Berenguer—. No estoy hablando, por tanto, de *Mariana Pineda*, que, aunque con algunas dificultades iniciales, logró estrenarse ya en 1927. Y es que, a pesar de ser una obra de temática expresamente política y de versar sobre una cuestión tan espinosa como el liberalismo decimonónico, se trataba también de una pieza escrita en verso, con temática histórica, con vestidos de época..., todo lo cual pudo hacerla pasar fácilmente por teatro de arte, en el sentido de modernista. Las piezas que Lorca, en cambio, no pudo estrenar durante la década de los veinte, a pesar de no ser de temática política, fueron precisamente sus cuatro farsas populares: *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922); *Retablillo de don Cristóbal. Farsa para guiñol* (1930);⁷ *La zapatera prodigiosa*;⁸ y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926).⁹

Como ha explicado Montserrat Iglesias en relación con Valle-Inclán, tanto el antiguo género de la farsa, como el teatro de títeres y marionetas estuvieron entre los diversos modelos que, extraídos del repertorio de las “formas breves de raigambre popular”, sirvieron a los dramaturgos renovadores de los años veinte para romper con las tradiciones estéticas, realistas, del inmediatamente anterior teatro burgués (Iglesias Santos 1998: 115).¹⁰ Por su parte, Víctor Fuentes (2006) ha destacado que la elección de estos modelos populares no obedeció solamente a razones estéticas, sino también políticas. Según este autor,

7 Estrenada en Buenos Aires en 1934.

8 Esta farsa, sin duda la mejor de las cuatro, fue la primera que se estrenó en España. Iniciada en 1922, solo estuvo terminada en 1930, año de su estreno en el Teatro Español de Madrid.

9 Esta última farsa fue estrenada en España en 1933, después de haber sufrido en 1929 la censura de la dictadura de Primo de Rivera. Sobre las circunstancias políticas que concurrieron en la censura de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, hay cumplida información en Aznar Soler (1992: 96-97) y Gómez Torres (1995: 36, n.88).

10 “Con la ruptura de la dramaturgia burguesa se rechazan asimismo sus afanes miméticos, realistas en el sentido convencional: ni personajes a imagen y semejanza del espectador, ni confortables interiores burgueses, ni argumentos verosímiles, ni el refuerzo de sus valores en escena” (Iglesias Santos 1998: 118).

en opinión que coincide con la información proporcionada por Aznar Soler en su libro sobre las relaciones entre Valle-Inclán y Rivas Cherif (Aznar Soler 1992), la elección por parte de Valle-Inclán de las formas de raigambre popular, tras su fructífero y exitoso paso por el esteticismo modernista (*Sonatas*, etcétera), estuvo motivada por un nuevo “compromiso político con la causa popular” (Fuentes 2006: 182). De acuerdo con esto, no se trataba solo de romper con las formas realistas del teatro burgués, sino también, y sobre todo, con el carácter esteticista y evasivo de su anterior poética; y no porque esta hubiese dejado de gustarle o interesarle, sino más bien por las circunstancias del momento, que ya no eran, según declaraba el propio Valle-Inclán en 1920, como para “jugar”: “No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social” (cit. por Aznar Soler 1992: 27). Fue, pues, de esta nueva convicción en la importancia de implicar al arte en la búsqueda de una justicia social, de donde nació el proyecto valle-inclanesco de crear “una nueva dramaturgia enraizada en la cultura popular” (sus famosos Esperpentos), cuya expresa finalidad política era la “denuncia del orden/desorden establecido” (Fuentes 2006: 182).¹¹

Un proyecto muy similar a este de Valle-Inclán, aunque no del todo idéntico, fue también el del teatro popular de García Lorca, que estaría integrado no solo por las cuatro farsas antes citadas, sino también y sobre todo por las posteriores tres tragedias rurales, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, compuestas ya en los

11 Por su parte, Aznar Soler data también en 1920 el inicio de una “nueva actitud estética e ideológica” por la que Valle-Inclán renunciaba a la idea de “arte puro” para poner en escena la “inmoralidad” de “la vida actual española”. El autor cita incluso el contenido de un texto de Rivas Cherif, a quien considera el mejor conocedor de las intenciones de Valle-Inclán, en el que este lo caracterizaba, no ya como socialista, sino como “bolchevique, o si se quiere bolcheviquista, en cuanto le inspiran una gran simpatía los procedimientos antidemocráticos dictatoriales de que los bolcheviques se valen ‘en pro de un ideal humanitario’ que, a su entender, solo una minoría puede imponer al mundo” (Rivas Cherif 1920, cit. por Aznar Soler 1992: 27-29).

años treinta. De las farsas, nos interesan sobre todo los “Prólogos” o “Advertencias” con que arrancan. Tal como ha señalado Ana María Gómez Torres, con estas advertencias recuperaba García Lorca una muy antigua tradición teatral, la del *prólogo* dramático (Gómez Torres 1995: 28-29). En efecto, usando este término en su sentido etimológico más originario,¹² en las farsas de García Lorca un actor-personaje se dirige al público, aunque no, como se hacía antes, para resumirle el argumento de la obra, si no más bien para explicarle las intenciones del autor: se trataba, como también explica Gómez Torres (1995: 29), de ofrecer al público “una teoría” que orientase “la comprensión de la pieza”.¹³ En *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, primera que el poeta empezó a componer y que no llegó a estrenarse en vida del autor, el personaje que se dirige al público es el ya mencionado Mosquito, al que Lorca describió como “un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, *mitad insecto*” (de ahí que debiera ser encarnado por un muñeco o, al menos, por un actor disfrazado),¹⁴ pero del que también dijo —como antes se vio— que representaba “la alegría del vivir libre, y la gracia y la poesía del *pueblo andaluz*” (García Lorca 2012: 8; cursiva mía). Fue, sin embargo, por boca de este aparentemente ingenuo personaje como el poeta granadino escribió una de sus más duras críticas del teatro comercial de la época:

[...] Yo y mi compañía venimos del *teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y de los marqueses*, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía es-

12 El término se deriva del griego *πρόλογος* (el que habla antes), que en Grecia se usaba precisamente para referirse al actor que resumía el argumento de la obra antes de cada representación teatral.

13 Un autor moderno y muy admirado por entonces por los renovadores españoles, Bernard Shaw, había hecho ya algo similar, iniciando sus obras con largas introducciones en las que comentaba los temas que trataba en ellas.

14 Sobre el papel de las “marionetas” o “títeres” en las corrientes renovadoras del teatro europeo, puede consultarse el trabajo sobre Gordon Craig de M. A. Grande Rosales (1997).

tábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por un agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. [...] Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos bosques *en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo*. Ahora [...] va a dar comienzo la gran función titulada *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*... Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo Cristóbal y a llorar las ternezas de la señá Rosita que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca, una delicada pajarita de las nieves [...] (García Lorca 2012: 8; cursivas mías).

La intención de García Lorca en estas farsas populares escritas durante los años veinte estaba, pues, muy lejos de la que suele atribuirse a la vanguardia deshumanizada con la que identificamos este período literario. Como puede inferirse del prólogo con el que trató de salvar a sus textos del peligro de las malinterpretaciones,¹⁵ lo que el genial poeta se propuso al escribir estas obritas no fue precisamente crear un arte difícil e intrincado, apto solo para unas reducidas minorías. Se trataba, más bien, de crear un arte que, aun teniendo su origen en una gran cultura teatral, *i. e.*, en un vasto conocimiento de las tradiciones teatrales, desde las del teatro clásico grecolatino hasta las del anterior teatro modernista, y siendo por eso susceptible de ser disfrutado sobre todo por la minoría selecta,¹⁶ tenía la intención, según se ha visto, de ir en busca de “la gente sencilla”, a la que por lo pronto, y en tanto que se la ganaba como público, se convertía al menos en protagonista de las obras.¹⁷

15 García Lorca fue desde siempre muy consciente del motivo platónico de la orfandad del texto. Al respecto de la influencia de Platón y, en general, de la literatura antigua en la obra de García Lorca, puede verse Wahnón (1997).

16 Sobre los teatros de arte o de minorías existe también una muy abundante bibliografía. El ya citado libro de Aznar Soler (1992) contiene mucha información sobre todos los que se crearon por iniciativa de Rivas Cherif: el Teatro de la Escuela Nueva, el Teatro del Mirlo Blanco, El Cántaro Roto y El Caracol, a los que hay que añadir el frustrado proyecto del Teatro de los Amigos de Valle-Inclán.

17 Lo mismo, pero con un talante y estilo más satírico y despiadado que el de García Lorca, era lo que hacía Valle-Inclán en sus farsas trágicas o esperpentos: piénsese, por ejemplo, en la extracción popular del barbero de *Los cuernos de don Friolera*; y en la del Anarquista y la mujer que grita desgarradoramente con el niño muerto en los brazos, en *Luces de bohemia*.

Que el proyecto de García Lorca en las farsas de los años veinte fue crear un arte inspirado en tradiciones populares, protagonizado por el pueblo (en lugar de por la burguesía), pero que por lo pronto parecía destinado a un público escaso y compuesto en su mayoría de intelectuales, puede verificarse atendiendo a lo planteado y representado en, por ejemplo, el *Retablillo de don Cristóbal* (1930). En el prólogo de esta otra farsa para guiñol, puesto esta vez en boca de “El Autor”, el poeta se dirige expresamente al “público culto” de la sala para avisarle expresamente del origen *popular* de lo que a continuación va a ver y, sobre todo, a escuchar. Consciente de que “el delicioso y duro lenguaje de los muñecos” incluía expresiones vulgares y malsonantes por entonces todavía no habituales en el arte, el autor enfatizaba una y otra vez el vínculo entre dicho lenguaje y las tradiciones “populares”, en este caso las del guiñol, que él se limitaba a “recoger” —al tiempo que las *interpretaba* o actualizaba—. Por su gran interés para comprobar la conciencia con la que el propio García Lorca inscribía su teatro dentro de las tradiciones populares, transcribo aquí por entero este “Prólogo hablado” del *Retablillo*:

EL AUTOR

Señoras y señores:

El poeta, que ha *interpretado y recogido de labios populares* esta farsa de guiñol, tiene la evidencia de que el *público culto* de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el duro y delicioso lenguaje de los muñecos.

Todo *el guiñol popular* tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo.

El guiñol es la expresión de la *fantasía del pueblo* y da el clima de su gracia y de su inocencia.

Así pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen *de la tierra* y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares (García Lorca 2012: 366; cursivas mías).¹⁸

18 Al final de la obra, el Director sale a escena para insistir en la “ingenuidad” y “frescura” de las “malas palabras” pronunciadas en la que llama una “viejísima

Tal como explicaba el Director al final ya de la obra, el protagonista de esta farsa, el Cristobita o don Cristóbal, era un personaje prototípico del teatro de marionetas andaluz, pariente cercano del Bululú gallego, de Monsieur Guignol de París, y de don Arlequín, de Bérghamo (García Lorca 2012: 379). Idéntico origen, entre popular y culto, tendría otra de las más deliciosas criaturas del teatro popular lorquiano, la protagonista de *La zapatera prodigiosa*, la “farsa violenta en dos actos” que se estrenó en el Madrid de 1930. Esta obra arrancaba también con un “Prólogo”, en el que el autor se dirigía al público para, entre otras cosas, advertirle de que la zapatera que iba a salir a escena, más allá de ser “prodigiosa” —i. e., una “criatura poética”, llena de gracia y belleza— era también y sobre todo una *zapatera*, es decir, una mujer del pueblo, motivo este por el que, pese a ser la protagonista de la obra, no iba a aparecer vestida con “un traje de largas colas y plumas inverosímiles” (en alusión a los usados en escena por las divas del teatro burgués), sino con “un traje roto..., un traje de zapatera”, tal como correspondía a su condición y al entorno en el que se desenvolvía la acción, el de una “zapatería popular” (García Lorca 2012: 164-165).¹⁹

farsa rural”. Desde su punto de vista, estas “palabrotas” eran “espigas frescas” con las que enfrentarse al “tedio y la vulgaridad” que reinaban por entonces en “la escena” (García Lorca 2012: 379). Creo conveniente aclarar que en el *Retablillo* las palabrotas en cuestión eran “culito” y “tetitas”, pero también que no todo era siempre tan inocente en los diálogos de los guñoles. En la versión anterior de la farsa, *Los títeres de cachiporra*, se encuentran otra clase de expresiones malsonantes que, siendo igualmente habituales en el lenguaje del guñol popular, no podrían ser juzgadas con indulgencia, por constituir ejemplos de lo que hoy llamaríamos un lenguaje políticamente incorrecto (García Lorca 2012: 38). Dado que García Lorca no llegó a estrenar esta otra farsa, desconocemos si en realidad lo habría llegado a hacer sin suprimir estas expresiones en la definitiva puesta en escena.

- 19 Desde mi punto de vista, en esta gracia y belleza, todavía lírica y modernista, de sus personajes populares residiría la gran diferencia entre las farsas de García Lorca y los “esperpentos” de Valle-Inclán. A diferencia de don Friolera y su mujer, los protagonistas de *La zapatera prodigiosa* son personajes entrañables, creados desde una actitud de tierna empatía con las clases populares.

Se ve, pues, que más allá de la imagen tópica de una Generación del 27 admiradora de los juegos verbales de Góngora y entregada a las delicias del arte puro, existió en esos mismos años, y en esos mismos escritores, una corriente subterránea (o quizá simplemente censurada) de implicación y compromiso socio-políticos; y esto no solo con el pueblo entendido como bloque antagónico al del poder oligárquico, como sostiene Mayte Gómez, sino incluso, como ha podido verse en las farsas de Lorca, con el pueblo entendido como “gente sencilla”, *i. e.*, como clase social opuesta a la burguesía y a la aristocracia.²⁰ Ahora bien, el rasgo distintivo de la poética lorquiana residió en las formas elegidas para dirigirse a ese público popular, que en su caso —como en el de Valle-Inclán— distaban mucho de ser las vulgares y chabacanas del teatro comercial de la época, encarnado por los famosos astracanes de Pedro Muñoz Seca. Más aún, tal como Lorca lo concibió, el teatro popular no tenía ni siquiera que estar reñido con la belleza modernista; de ahí que, a diferencia del propio Valle-Inclán, lo quisiera todavía más poético y lírico, más “de arte”, que el más refinado teatro modernista. Desde el punto de vista del poeta granadino, no se trataba tanto de renunciar a lo bello, cuanto de encontrarlo allí donde no se pensaba que estuviera, es decir, en las “señas Rositas” y las “zapateras” del pueblo. En cualquier caso, lo que conllevaba este doble *parti pris* —a favor del pueblo y a favor del arte— era la renuncia al éxito inmediato que le habría proporcionado el cultivo de un teatro más convencional. Como luego haría explícito en su *Charla sobre teatro* (1935), García Lorca aceptaba gustoso los famosos fracasos de su teatro porque se sentía apostando por un teatro futuro que habría de ser gustado algún día por un espectro más amplio de la ciudadanía española, incluyendo ya al tan buscado “público popular” (García Lorca 1935: 46).

20 Recuérdese que la “Advertencia” de *Los títeres de cachiporra* contraponía el teatro de “los burgueses,... de los condeses y de los marqueses” al teatro de títeres que salía “por esos campos en busca de la gente sencilla” (García Lorca 2012: 8).

Entre las minorías y el pueblo: las paradojas del imaginario socialista

En el proyecto de teatro popular de García Lorca subyacía, pues, como ha podido verse, una paradoja: la de ser un teatro protagonizado por el pueblo y dirigido en última instancia a él, pero que, por lo pronto —en las circunstancias socio-políticas de la dictadura primorriverista y todavía después, en el período republicano—, solo podía ser comprendido y gustado, si acaso, por una muy selecta minoría integrada por poetas, escritores e intelectuales. Esta paradoja, la de un teatro que iba en busca del pueblo en general, o incluso de la clase trabajadora, pero que era perfectamente consciente de que, por el momento, no iba a encontrarlos, puede explicar la confusión que durante mucho tiempo ha existido en relación con el presunto elitismo de los escritores de esta década. La idea de un arte de minorías se ha leído, por lo general, a la luz de las teorías de Ortega y, por tanto, en el sentido de un arte no representativo, difícil en cuanto a las formas y, sobre todo, *lúdico, puro juego*. Pero lo cierto es que en los años veinte hubo otras maneras de entender esa misma idea, que nada tenían que ver con el juego vanguardista. Esta otra forma de entender la función de un arte de minorías no se encuentra solamente en la poética de García Lorca, sino que orientó igualmente las reflexiones sobre teatro que Luis Araquistáin realizó a finales de la década de los veinte, una buena parte de las cuales pasaron a formar parte del libro *La batalla teatral*, publicado en 1930.²¹

Escritor y político socialista, con una trayectoria muy compleja a la que se han dedicado ya bastantes páginas,²² Araquistáin, que fue

21 Aunque el libro data de 1930, los capítulos que lo componían habían sido publicados en los años inmediatamente anteriores. Por ejemplo, el apartado X de la primera parte, titulado “Muchedumbres y minorías”, había aparecido en *El Sol* el 10 de mayo de 1928 con el título de “Teatro y sociedad. Muchedumbres y minorías”. Véase Dougherty y Vilches (1997: 194, n. 488).

22 Puede consultarse, entre otros, el libro de Juan Francisco Fuentes (2002), que, aunque muy crítico con el político socialista, contiene mucha información. El autor no descarta que Araquistáin fuese, como muchos sostienen, el “principal

discípulo de Ortega y Gasset, me parece el pensador español que más influencia ejerció en la evolución del teatro de Federico García Lorca. De entre todos los ensayos que componen el libro de Araquistáin, me ocuparé aquí únicamente de los que versan sobre la situación concreta de la escena española,²³ a cuya crítica situación se refería el autor con los términos, todos ellos muy habituales por entonces (y no solo para referirse al teatro), de “crisis”, “decadencia” o “estado de postración”. Para este político, no se trataba tanto de una crisis universal del teatro, cuanto sobre todo de una crisis del teatro español, uno de los más necesitados de renovación y transformación entre todos los de Europa y en comparación con el teatro de las naciones más avanzadas, Inglaterra, Alemania, Noruega, etc. —como, por otro lado, creía que ocurría también en todos los demás aspectos de la vida española y, antes que en ningún otro, en el político (véase a este respecto, Araquistáin 1930b)—.

El indicio más claro de que algo raro ocurría en el teatro español lo veía Araquistáin, al igual que otros intelectuales españoles del período, en el inexplicable éxito de Pedro Muñoz Seca, cuyas comedias, combatidas y denostadas por la crítica y el público más docto, eran sin embargo las preferidas de la “muchedumbre” que por entonces acudía en bloque a las salas de teatro en Madrid y provincias (Araquistáin, 1930a: 69).²⁴ A diferencia, sin embargo, de otros críticos que veían

inspirador de la radicalización del PSOE en vísperas de la Guerra Civil”, pero atribuye ese radicalismo a las circunstancias del momento: ascenso del fascismo y necesidad de formar un bloque común con los comunistas. Por lo que he leído del autor, creo muy posible que Fuentes esté en lo cierto en esto, al igual que cuando detecta en su obra una constante “línea de pensamiento más próxima a Costa que a Marx” (J. F. Fuentes 2002: 21).

23 El autor dedicaba otros, en especial los contenidos en la segunda parte del libro, a diferentes dramaturgos, algunos clásicos, como Shakespeare o Tirso, pero la mayoría contemporáneos y extranjeros, como Ibsen, Andreiev, Pirandello, B. Shaw y Lenormand, a quienes por entonces se estaba empezando a leer y representar en España y en cuyas obras localizaba Araquistáin el modelo del que en su opinión debía ser un renovado teatro español.

24 Con el término “muchedumbre”, Araquistáin aludía a algo muy parecido, pero no idéntico, a la “masa” de Ortega y Gasset (1930a). Parecido, porque, al igual

en el propio Muñoz Seca al único culpable de la situación, el político socialista estaba convencido de que la responsabilidad era compartida entre autor y público: si sus astracanadas tenían tanto éxito, debía de ser forzosamente porque existía una afinidad espiritual entre ellas y la muchedumbre que acudía a verlas, o, como también decía el autor, una perfecta correspondencia entre las maneras de entender el mundo, o filosofías morales, del uno y de la otra. De ahí su crítica conclusión: “Siendo como es, representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días. Rara vez un teatro ha espejado tan hondamente el estado moral de una sociedad” (Araquistáin, 1930a: 7-9).

No procede en este momento detenerse en la descripción que Araquistáin hizo de la “psicología colectiva” española, como tampoco en la relación que detectó entre el mundo de las comedias de Muñoz Seca —dividido siempre en dos clases de personajes, los pícaros o “frescos” y los “tontos”— y las creencias más hondas y arraigadas de una sociedad, la española, sobre cuyos defectos morales ya se había exployado en su ensayo de temática política, *El ocaso de un régimen* (1930b). Me limitaré, por tanto, a exponer aquí, de manera además obligadamente sucinta, en qué consistía, para Araquistáin, esa crisis o decadencia del teatro nacional, y cuáles eran, en los años veinte, las fórmulas con las que propuso luchar contra ella, para así contribuir a la aparición de un nuevo teatro español, un drama y/o comedia contemporáneos, susceptibles de comparación con los que ya existían en otros países europeos.

La explicación que el ensayista dio a lo que se experimentaba como una decadencia o declive del teatro nacional fue en parte sociológica, en parte ética. Desde un punto de vista sociológico, lo ocurrido había

que la masa orteguiana, la muchedumbre de Araquistáin era lo opuesto a la “minoría” selecta; pero diferente, porque, mientras que la masa de Ortega era una categoría intelectual que nada tenía que ver con una “división en clases sociales” (Ortega 1930: 50), Araquistáin sí caracterizaba en términos de clase social a “las muchedumbres” que hacían posibles los éxitos del teatro español, a las que se refirió, indistintamente, como “predominantemente burguesas” (Araquistáin 1930: 69) y como de “la pequeña burguesía” (1930a: 56). Las cursivas son mías.

sido un cambio en la procedencia social, de clase, del público. Para Araquistáin, el problema del teatro español en ese preciso momento, el de los años veinte, no residía en que fuera un teatro de y para la burguesía, algo que sí había ocurrido en el siglo XIX, sino en que se había convertido en un teatro concebido *ad hoc* para el nuevo público teatral, el constituido por “la pequeña burguesía” (1930a: 56). Esta concreta “muchedumbre” teatral estaba compuesta, pues, por “una populosa pequeña burguesía de técnicos, empleados y comerciantes” (1930a: 56). Las causas históricas de este cambio en la extracción social del público las comentó con detalle el autor en varios momentos del libro, donde también esbozó una explicación del hecho, a su juicio evidente, de que el teatro no interesaba en ese momento ni a “las clases directoras” (políticos, intelectuales, financieros, jurisconsultos...), ni al “pueblo” (descrito aquí como “clases proletarias”) (1930a: 56). Pero, más que los motivos por los que todo esto era así, lo que nos interesa aquí es conocer la opinión de Araquistáin sobre qué se podía hacer para invertir esta situación, creando así la posibilidad de un nuevo público y un nuevo teatro españoles, más acordes con los que ya existían en los países europeos más avanzados en la materia.

La gran diferencia entre el proyecto de Araquistáin y el que se analizará en el último apartado de este trabajo residiría en lo siguiente: más que cambiar la procedencia social del público, elaborando un teatro que se dirigiera únicamente al pueblo, ni en el sentido amplio de los “trabajadores de toda clase”,²⁵ ni en el más estrecho de “clases proletarias” (1930a: 56), el escritor socialista pensaba que lo primero que había que cambiar era el estado de conciencia, la filosofía moral, de la propia burguesía española, “la más infantil de Europa”, es decir, la menos evolucionada moralmente hablando (1930a: 65). De la argumentación de este escritor socialista se desprende que a este retraso de la burguesía española se debía, precisamente, que en España no

25 Esta expresión, “trabajadores de toda clase”, formaba parte del artículo 1º de la Constitución republicana de 1931, que propuso precisamente Araquistáin: “España es una República democrática de trabajadores de toda clase” (citado por J. F. Fuentes 2002: 20).

existiera todavía, no ya un teatro proletario —del que Araquistáin, por otro lado, no era muy partidario—,²⁶ sino ni tan siquiera la clase de drama tímidamente antiburgués, contrario a la moral familiar burguesa, que autores como Ibsen habían cultivado. Desde este punto de vista, el problema del público español no residía tanto en ser de extracción burguesa o pequeño-burguesa, sino en que la burguesía o pequeño-burguesía española que asistía al teatro no había alcanzado aún el nivel de autocritica de sus homólogas europeas, lo que explicaba el rezagado estado de conciencia colectivo de toda la sociedad española. Araquistáin hablaba por eso de la necesidad de una profunda “transformación psicológica”, de una honda modificación de la burguesía española, que la llevara desde el estadio infantil en el que en ese momento vivía, a un estado de madurez como el alcanzado ya por las del “resto de Europa” (1930a: 63-65).

Por otro lado, el autor no pretendía ni esperaba que esta transformación ocurriera a la manera de una metamorfosis kafkiana, es decir, de la noche a la mañana. Ponía, más bien, sus esperanzas en el largo plazo, además de en el esfuerzo consciente que durante ese tiempo debía realizar el que, a su juicio, era el único sector de la sociedad española capaz de percibir la gravedad del problema, el intelectual. De ahí que apostase decididamente por los llamados “teatros de minorías” o “teatros de arte”, a los que encomendó la tarea de ir modificando poco a poco el estado de cosas (1930a: 73-74), en un proyecto que, como puede verse, coincidía con el que, en aquellos años veinte, trataban de llevar a la práctica los dramaturgos y directores españoles más innovadores o renovadores, entre ellos los ya citados Valle-Inclán, García Lorca, Rivas Cherif o Martínez Sierra.²⁷ De la alegría con la que Araquistáin recibía cualquier pequeño avance en este sentido da

26 En cierto momento del libro, y refiriéndose al “drama de la clase proletaria”, cuya existencia conocía, sentenció: “Pero hay que reconocer que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y masas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros” (1930a: 27).

27 Este proyecto teatral del período de entreguerras coincidiría, por otra parte, con la tendencia teatral a la que Antonio Castellón ha llamado, para el período inmediatamente anterior, “radical o reformista” (Castellón 1994: 21).

cuenta el último de los ensayos recogidos en *La batalla teatral*, “Una teoría del público”, donde expresaba su satisfacción por el hecho de que el estreno en España de la obra de Bernard Shaw, *Santa Juana*,²⁸ no hubiera ido acompañado de un absoluto rechazo del público, con su correspondiente pateo: contra todo lo esperado, este había reaccionado a la obra con “Respeto” (el autor lo escribió así, en mayúscula), y eso a pesar de que seguramente no la había comprendido bien. Para el ensayista, este nuevo respeto, que encarnaba en el “rostro grave, atento, inmóvil” de un espectador cualquiera, era un claro indicio de que algo estaba ya empezando a cambiar en el tan denostado público español: “No cabe duda —escribió con esperanzada perspectiva—. El público de teatros parece querer transformarse en España” (1930a: 277).

Como se ve, hacia 1927-1928, fecha en que debió de componerse este ensayo sobre Bernard Shaw, lo verdaderamente urgente, desde la perspectiva del pensador socialista, era reformar, modernizar o europeizar a la burguesía española, objetivo al que, en su opinión, debían contribuir las minorías intelectuales esforzándose en crear un teatro tan avanzado como el de Ibsen, Shaw o Pirandello, de crítica de la burguesía. Pero estas posiciones reformistas y europeístas de Araquistáin se iban a ver muy pronto desbordadas por los acontecimientos: en primer lugar, el de la crisis económica de 1929; en segundo, y de forma todavía más crucial, el del nuevo peso que a partir de ese mismo año empezaron a tener las ideas y teorías marxistas y/o comunistas, gracias no solo al activismo cada vez mayor del Partido Comunista Español (Gómez 2005: 108ss), sino también a la labor emprendida por las editoriales vinculadas al mismo, entre las cuales se encontraba Cenit. Fue precisamente en esta editorial donde, justo en 1929, aparecieron dos libros decisivos en relación con el asunto que aquí tratamos: el *Teatro político*, de Piscator, del que se hablará en el próximo

28 La obra de Shaw, protagonizada por Margarita Xirgú, se representó en 1925 en el Teatro Goya de Barcelona y, un año después, en el Teatro Eslava de Madrid. El estreno al que aludía Araquistáin en su ensayo era este último, el madrileño (1930a: 273), lo que permite suponer que el ensayista compuso este artículo en torno a 1926-1927, es decir, en pleno momento vanguardista y con anterioridad al *crack* de 1929.

apartado; y el *Teatro de la revolución* de Romain Rolland,²⁹ de cuyo prólogo se encargó precisamente Luis Araquistáin.

El prólogo de Araquistáin se titulaba “Romain Rolland y el teatro del pueblo” y, aunque distaba mucho de ser un encendido elogio de las tesis de Rolland —que eran ya las defendidas por los intelectuales comunistas españoles—, contenía una valoración mucho más positiva del teatro de temática social y política que la anteriormente vertida en *La batalla teatral*, donde, como se recordará, lo calificó como de poco interés, incluso para “los obreros” (v. Araquistáin, 1930a: 27).³⁰ No obstante, y aunque valoraba ahora positivamente el teatro de temática política, el autor creyó necesario rebatir las ideas de Rolland sobre el “teatro del pueblo”. Con este fin advirtió, en primer lugar, sobre el carácter cíclico y recurrente del supuesto conflicto entre un teatro escrito para las “sedicentes minorías selectas” y otro pensado para el “pueblo”. A continuación, advertía de que el caso de Rolland era de los segundos, tal como lo mostraba su ensayo “Le théâtre du peuple”, de 1903, donde el dramaturgo francés había defendido la idea estética de un “teatro nuevo” que fuese “la expresión imperiosa de una sociedad nueva, su voz y su pensamiento”, tal como en ese momento, insisto, empezaban también a defender los escritores españoles más jóvenes. En este sentido, Araquistáin transcribió las palabras escritas por Rolland hacía ya casi treinta años: “No se trata de abrir otra vez viejos teatros cuyo título sólo es nuevo, teatros *burgueses* que procuran dar el cambio, llamándose populares. Se trata de levantar el Teatro *por y para*

29 Se trataba de la primera edición en español de la trilogía compuesta por *Danton*, *Los lobos* y *El 13 de julio*, obras en las que Romain Rolland trató acerca de la Revolución Francesa.

30 Esta no fue la única modificación en el discurso del autor, quien dejó también de insistir en la crisis del teatro (quizá porque ahora se trataba de una crisis económica) y empezó a hablar de “cambio”. Según lo veía ahora, la historia entera de la humanidad era “una crisis constante, un proceso de desarrollo y decadencia, un perpetuo cambio” (Araquistáin 1929: 7). En estos nuevos matices sobre la “crisis” pudo también influir el nuevo uso y abuso que las ideologías fascistas estaban haciendo en ese preciso momento, tras el *crack* del 29, de la idea de crisis y decadencia de Occidente. Véase al respecto: Wahnón 1998 y Griffin 2007.

el Pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo” (1929: 9; cursivas mías). La idea de “pueblo” que manejaba Rolland era, por otra parte, y como detectó bien Araquistáin, la de pueblo como “clase social”, sinónimo o equivalente de “la que suele llamarse clase proletaria o desheredada, por contraposición a la burguesía”, una concepción esta que iba a ser muy pronto la defendida por los intelectuales comunistas españoles, pero con la que Araquistáin se mostraba todavía, en 1929, en completo desacuerdo (Araquistáin 1929: 9).

Para este escritor socialista, lo importante era precisamente que en 1913, tan solo diez años después de haber escrito esas palabras, Romain Rolland se había reconocido fracasado en su proyecto de crear un *teatro del pueblo* así entendido: “La experiencia —había escrito Rolland en palabras que Araquistáin transcribió en el prólogo— nos ha obligado a ver que un arte del pueblo no florece fácilmente en una tierra vieja cuyo pueblo se ha dejado conquistar por las clases burguesas y penetrar de sus ideas, y cuyo deseo más vivo es parecerse a ellas” (citado por Araquistáin 1929: 10). Así pues, el proyecto radical, revolucionario, de crear un teatro para el pueblo, en el estrecho sentido de clase proletaria, no había prosperado; y Rolland había concluido que esto se debió al aburguesamiento del pueblo. Para Araquistáin, en cambio, el motivo se había basado en un “error” del dramaturgo que, compartido por otros muchos “reformadores del arte dramático contemporáneo”, consistía en creer que el teatro como actividad artística podía ir dirigido solo a una clase social, siendo así que, en realidad, el “pueblo” que, según Araquistáin, podía y debía volver a llenar los teatros, como los llenaba en los siglos XVI o XIX, tenía que entenderse como una “totalidad” formada por todas las clases sociales, vinculadas entre sí, más allá de su adscripción socio-económica, por su calidad de miembros de una misma y sola comunidad histórico-política (Araquistáin 1929: 10).³¹ En este sentido

31 Me parece importante aclarar que, al insistir en el carácter histórico-político de la comunidad en cuestión, Araquistáin estaba tomando explícita distancia del “concepto entre político y biológico” de “nación”, con cuidado, pues, de no ser confundido con cierta especie, por entonces ya muy conocida, de *völkisch* alemanes.

el ensayista español se pronunciaba a favor del uso que en los países “anglogermánicos” se hacía de términos como el alemán *Das Volk*, o el inglés *the people*, para referirse a esa totalidad histórico-política de los pueblos alemán e inglés, en lugar de solo a sus clases más desfavorecidas —como ocurría en cambio en las lenguas española y francesa—. La conclusión al respecto del socialista (como se ve, mucho más reformista y regeneracionista que comunista) fue por eso la siguiente: “Todos, en el fondo de nuestro ser, somos pueblo, parte integrante de una comunidad humana entretejida por misteriosos hilos de historia y naturaleza” (Araquistáin 1929: 10).

Desde esta perspectiva, la del socialismo reformista, la solución a la supuesta crisis del teatro (en realidad, un momento más de su eterna evolución), no podía residir ni en dirigirse solo a las minorías, ni tampoco solo a las clases trabajadoras. Dicho de otro modo, el arte no podía renunciar por completo a las pretensiones intelectuales y estéticas para dirigirse solo al corazón o las emociones de las clases menos cultivadas; pero tampoco encerrarse en torres de marfil evitando el contacto con “las mayorías” (Araquistáin 1929: 8). La opinión de Araquistáin era que el teatro debía seguir evolucionando, superándose y perfeccionándose a sí mismo, y que eso conllevaba de modo natural, no voluntario ni buscado, que no pudiera ser *inmediatamente* entendido y gustado por esas mayorías sociales. El hecho de que las nuevas modalidades del teatro europeo tuvieran que dirigirse, por lo pronto, a las minorías no era, entonces, algo que pudiera decidirse o elegirse libremente por los creadores, sino algo inherente a la propia naturaleza del arte: si los dramaturgos más innovadores eran por el momento autores minoritarios, no se debía a esnobismo, ni a puro afán de apartarse del vulgo, sino a la dificultad inherente a todo arte rupturista. Pero lo que se esperaba y perseguía era que, con el concurso del tiempo y la tenacidad de las propias minorías, los “nuevos mensajes dramáticos de la época” llegaran a ser accesibles a todo el público, convirtiéndose así ese teatro, que en un primer momento solo podía ser de minorías, en teatro “para todos” (Araquistáin 1929: 8), *i. e.*, para “el pueblo” entendido como totalidad compuesta por todas las clases sociales, tal como se ha visto que Araquistáin proponía concebirlo. De ahí que, después de haber mostrado por qué un “arte

del proletariado” estaba condenado al fracaso, el autor dirigiese esta otra advertencia a las minorías intelectuales del país: “Las minorías deben ser formadoras del gusto popular, no aisladoras; laboratorios experimentales, no torres de marfil; crisoles de humanidad común, no alambiques de castas” (Araquistáin 1929: 8).

Por lo mismo, si la obra de Rolland tenía valor e interés —y, para Araquistáin, los tenía—, había que pensar entonces que su supuesto fracaso tenía que convertirse más tarde o más temprano en éxito, sin que en esto tuviera tanto que ver la procedencia social de su público, cuanto el estado de conciencia colectivo del pueblo o sociedad francesa. Se entiende así que, al final ya de este interesante y lúcido prólogo, Araquistáin presentase al autor del *Téatro de la revolución* como un representante del teatro de temática política, “revolucionaria”, que era como el propio Rolland gustaba de presentarse, pero también al mismo tiempo, y a despecho de como el dramaturgo se concibiera a sí mismo, como un típico autor de minorías, es decir, de aquellos que todavía no gozaban del favor y la comprensión de su público natural, el francés. Que Rolland era pese a ello un autor destinado al éxito, lo dejaba sugerido su prologuista al destacar la frecuencia con que sus obras se representaban, en cambio, en Alemania, país que, junto con los nórdicos y con Rusia, era de los más avanzados del momento en materias de teatro.³² En cuanto a España, el ensayista aprovechó el final de su prólogo para poner en evidencia su retraso, una vez más, a la hora, no ya de producir, sino incluso de recibir este “teatro moderno” de temática socio-política:

En España es totalmente desconocido el teatro viril de Romain Rolland, como todo el teatro moderno en que se refleja alguna inquietud social o política de la época. Ahora por primera vez se publican en español *Danton* y *Los lobos*, otro hermoso drama de la Revolución, henchido de interés y de humanidad, en que la Justicia sucumbe, como en tantas ocasiones, a la siniestra razón de Estado (Araquistáin 1929: 15).

32 Sobre el éxito que, en 1936 y ya en su propio país, acabó obteniendo uno de los dramas que componían la trilogía *Téatro de la revolución*, puede verse: Rolland, Romain: “14 juillet à l’Alhambra”, en Meyer-Plantureux (2006: 197-199).

Dada su autoridad, prestigio e influencia en la época, el simple hecho de que Araquistáin hubiera dado su plácet al teatro revolucionario de Romain Rolland habría bastado para que surgiera en España una nueva corriente de teatro político —sobre todo a partir del momento en el que se proclamó la Segunda República y en el que los escritores, antes temerosos de la censura, empezaron a gozar de la tan anhelada libertad de expresión—. Sin embargo, su juicio estético no fue el único ni más importante factor que motivó el auge del teatro (y la novela) de temática política. Junto a él, y de manera más ruidosa, fueron otros escritores, bien de ideología socialista más radical, bien de ideología comunista, los que participaron en la configuración en España de una corriente, primero teórica y luego llevada a la praxis, de teatro “revolucionario” o “proletario”. Y a juzgar por lo que puede leerse en los textos teóricos más relevantes de esta tendencia, lo que más animó a estos jóvenes en ir en esa dirección no fueron ni el teatro de Rolland, ni el prólogo de Araquistáin, sino ese otro libro que la editorial Cénit había publicado también en 1930: el *Teatro político* de Piscator, algunos de cuyos pasajes habían aparecido ya un año antes, en 1928, en la revista *Post-Guerra*, de la que el escritor José Díaz Fernández fue precisamente un activo colaborador (Muñoz-Alonso 2003: 67-68, y Aznar Soler 2010: 109ss).³³

El giro comunista del imaginario teatral: el teatro de masas

En su “Introducción crítica” a la antología *Teatro español de vanguardia*, Agustín Muñoz-Alonso se ha referido al cambio de rumbo que supuso en la literatura española en general, pero también en el teatro en particular, la aparición del libro de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, que es descrito como “el texto programático más

33 El *Teatro político* de Piscator fue objeto de una reedición corregida y aumentada en 1963, que puede leerse en español en edición de César de Vicente, por la que cito aquí. V. Piscator (1963).

representativo de las tendencias que en este período abogaban por que el compromiso ético de la ‘literatura de avanzada’ sustituyera definitivamente la vanguardia ‘evasiva’ de los años veinte” (Muñoz-Alonso 2003: 67). A diferencia de Manuel Aznar, quien no parece establecer distinción alguna entre las respectivas propuestas de Araquistáin y Díaz Fernández, englobando a los dos bajo la categoría de un “teatro para el pueblo” (Aznar Soler 2010: 192), este otro estudioso del período, especialista en teatro de vanguardia, sí ha reparado en cambio en la profunda diferencia que separaba los proyectos de uno y otro intelectual, ambos socialistas, en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Tal como él advierte, las páginas que Díaz Fernández dedicó ya casi al final de su libro al teatro “de avanzada” constituían una réplica a “los presupuestos que habían guiado hasta entonces las iniciativas de renovación teatral” y, muy en particular, las “de los elitistas y minoritarios ‘teatros de arte’”, incluyendo entre esas iniciativas la defendida en *La batalla teatral* de Luis Araquistáin, que “se proponía la regeneración del teatro a través de proyectos exigentes artísticamente, a partir de un teatro experimental de minorías” (Muñoz-Alonso 2003: 67).

La lectura del apartado que en *El nuevo romanticismo* se dedicaba al “problema del teatro” (Díaz Fernández 1930: 138-147) permite confirmar que el teatro de masas que Díaz Fernández defendió en su libro era, en efecto, tan contrario a la vanguardia deshumanizada, como también al proyecto de “minorías” defendido por Araquistáin y puesto en práctica por García Lorca, entre otros. Las diferencias entre este proyecto y el nuevo de “avanzada” eran, fundamentalmente, tres: la que tenía que ver con el concepto de “pueblo”, que Díaz Fernández usaba en un sentido más próximo al de Rolland; la relacionada con el plazo de tiempo que debía transcurrir hasta que el pueblo volviese a llenar los teatros, que ahora se quería mucho más corto; y, por último, la concepción de lo “nuevo” en teatro, que ya no era tan plural y abierta como la de Araquistáin, sino más restringida a un tipo concreto de teatro, el “de masas” de Piscator. De ahí que, al igual que haría Ramón J. Sender dos años después, José Díaz Fernández diese por superadas en España todas las variedades del teatro “burgués”, término este que no abarcaba ya únicamente la dramaturgia

de Benavente y Echegaray, sino incluso todo ese teatro europeo que Araquistáin consideraba antiburgués, *v. g.*, Ibsen, Shaw —este último valorado por Díaz Fernández solo en tanto que “primer paso para llegar a un teatro socializante”— (Díaz Fernández 1930: 142).

En cuanto al teatro que nutría “al público español de este momento”, en tácita alusión a la muchedumbre pequeño-burguesa descrita por Araquistáin, el autor lo despachó etiquetándolo de “teatro hediondo”.³⁴ Pero *El nuevo romanticismo* rechazaba también el teatro de minorías, fuese *de arte* o *de vanguardia*. Mientras que, para el reformista Araquistáin, discípulo de Ortega, la minoría tenía que seguir siendo la que orientara al pueblo en cuestiones de gusto estético; para Díaz Fernández, socialista también, pero influido ya por la estética comunista, lo “peor” de todo lo que ocurría en el teatro español era precisamente “la insensatez de ciertas minorías en contacto *con la farsa* —con la doble farsa: la escénica y la social—, que *para renovar la escena* hablan de un *teatro privado, de tertulia o de familia*” (Díaz Fernández 1930: 143; cursivas mías). Aunque el autor no citase ni a Araquistáin, ni a Rivas Cherif, ni a Valle-Inclán, ni a García Lorca, cualquier lector avisado de la época percibiría enseguida lo que estas palabras tenían de desvalorización de esa clase de teatro renovador que todos ellos habían propugnado y cultivado, precisamente como teatro del pueblo, en la década que estaba terminando.

A la hora de cuestionar estos experimentos de minorías, Díaz Fernández utilizaba el mismo argumento que Araquistáin había manejado antes para combatir el teatro burgués y pequeño-burgués, es decir, el de no corresponder a la época que se estaba viviendo, el de estar trasnochado y no ir, por tanto, en consonancia con los tiempos: “Hace mucho tiempo —sentenciaba Díaz Fernández en este sentido— que el teatro minoritario, como germen de transformación artística, ha

34 Es a partir de este momento, fines de la década de los veinte, cuando la práctica del insulto, es decir, de la violencia verbal, se hace habitual en los textos teóricos y/o ensayísticos de los escritores de los dos extremos del espectro político: comunistas, por un lado; fascistas, por otro (ejemplo de esto último son los libros y artículos de Ernesto Giménez Caballero, quien sería algo así como un doble invertido o replicante de José Díaz Fernández).

dejado de existir” (Díaz Fernández 1930: 143). De lo que se trataba, para él también, era de “avanzar”, de ir hacia adelante, solo que en una dirección teatral que no coincidía con la descrita por los renovadores anteriores, a los que acusaba por eso de no conocer lo que se estaba haciendo en otros países: “Pero ¿es que estos intelectuales, tan pagados de cierto tímido y aparente radicalismo político, no se enteran de *lo que pasa en el mundo* y siguen desconociendo la caracterización de *nuestra época*?” (Díaz Fernández 1930: 143, cursivas mías).

La “época” a la que se refería Díaz Fernández era, por supuesto, una época revolucionaria, de grandes transformaciones socio-políticas, como las que él esperaba que se diesen en España en un plazo mucho más breve de tiempo que el contemplado por el socialismo reformista.³⁵ En cuanto al “mundo”, era aquel en el que esas transformaciones ya se habían dado. De ahí que los modelos estéticos del verdadero “teatro de vanguardia”, que para Díaz Fernández era también el “auténtico teatro del pueblo” (Díaz Fernández 1930: 145 y 147) los localizase en el Teatro de Arte de Moscú, en los ensayos de Tairov, en las obras de Kaysler y, sobre todo, en el teatro político de Piscator, que le parecía el teatro más revolucionario del momento.³⁶ En primer

35 Díaz Fernández era tan consciente como Araquistáin del retraso que sufría España en relación con otros países europeos por no haber vivido las anteriores transformaciones europeas (Reforma, Revolución Francesa), pero su propuesta no era la de pasar por todas esas fases antes de emprender el camino hacia la última revolución, la del proletariado. Tal como propugnaba el izquierdismo socialista, pensaba que había que acelerar el proceso para emprender ya, lo antes posible, el camino hacia el socialismo: “La generación actual —escribió en este sentido— tiene el deber de obligar a nuestro país a que se coloque en la línea de los pueblos que han sabido forjar una civilización política. Pero no recorriendo con lentitud trechos políticos que ya quedan atrás. Los hombres de 1930 han presenciado la guerra europea, la caída de los imperialismos, el desarrollo próspero del socialismo, el triunfo de la máquina y del razonamiento lógico, la democratización de la vida en torno [...]. Sólo podrá salvarnos una revolución, no sólo contra el régimen y el Estado, sino contra la actual sociedad española” (Díaz Fernández 1930: 97-98).

36 Aquí Díaz Fernández hacía una concesión a la generación socialista que le había precedido al citar también a Lenormand, autor muy del gusto de Araquistáin, pero en cuyas “*ratés inquietantes*” él veía un ejemplo del nuevo teatro

lugar, lógicamente, por su concreto contenido socio-político: “Se bifurca en la dramatización de la historia política y de la vida proletaria”, resumió Díaz Fernández en este sentido, sin que la constatación de que fuese un teatro “por entero al servicio de la ideología marxista” (Díaz Fernández 1930: 145) le restara mérito a sus ojos, sino todo lo contrario. Pero también, en segundo y no menos importante lugar, por sus aspectos propiamente artísticos, de “teatro de masas”, entendido ahora en el sentido de una nueva forma de hacer teatro, la misma que hoy se defiende con los nombres de *teatro teatral* o *espectacular*, es decir, un teatro menos basado en el texto dramático y más en la labor del director de escena, quien podía, por consiguiente, adaptar el texto a las situaciones socio-políticas actuales (“adulteración de los clásicos”), además de apoyarse en lo que hoy llamaríamos las nuevas tecnologías, limitadas por entonces al cinematógrafo:

Piscator es un formidable organizador y un escenógrafo único [...]. La idea de Piscator empieza por identificar el arte con la masa; sigue por la adulteración de los clásicos según lo exija el gusto contemporáneo; continúa por la transformación del escenario y la fusión de teatro y cinematógrafo [...] (Díaz Fernández 1930: 145).

Se entiende, pues, que a Díaz Fernández le pareciese que todo esto, comparado con el teatro español del momento, fuera “como trasladarse a otro hemisferio escénico” (Díaz Fernández 1930: 144). Lo que por mi parte estoy interesada en destacar es que fue así, de la mano de un pensador bolchevizado, que pensaba en el teatro de masas como instrumento de cambios sociales, como penetró en España una “revolución” estética o teatral que, con independencia de las circunstancias políticas en las que nació, seguiría hoy teniendo plena vigencia y continuidad: la del teatro teatral, entendido bien como libre puesta en escena de un texto más o menos clásico, bien como teatro urbano o teatro en la calle, bien como espectáculo híbrido, tal como lo cultivan hoy grupos de

“multitudinario y expansivo” (Díaz Fernández 1930: 140-141). Como se verá también en el caso de Sender, la estética teatral de avanzada no excluía ni *lo inconsciente*, ni *lo trágico*.

teatro como *La Fura dels Baus*.³⁷ Por lo mismo creo oportuno recordar aquí unas observaciones de Mijáil M. Bajtin referidas a la novela polifónica de Dostoievski, pero que me parecen igualmente aplicables al caso del teatro político de Piscator —y al de los comunistas españoles, Sender, Rafael Alberti, María Teresa León, etc., que a partir de 1933 empezaron a componer y dirigir teatro a la luz de estos nuevos principios estéticos—:

El nuevo principio estructural [...] *descubierto* en aquellas condiciones conserva y conservará su importancia artística en las condiciones absolutamente diferentes de las épocas venideras. Los grandes descubrimientos del genio humano solo son posibles en condiciones y épocas determinadas, pero jamás mueren ni se devalúan junto con las épocas que los engendraron (Bajtin 1963: 58).

Más allá del convulso momento político que vivieron y de la parte de mistificación ideológica que había en su utilitaria concepción del teatro de masas como arte concebido para “preparar los nuevos cuadros de lucha social” (Díaz Fernández 1930: 138), estaría, pues, el mérito y el valor de haber introducido en España los cambios que Piscator y otros teóricos revolucionarios habían preconizado y realizado ya en el arte teatral. Entre esos escritores españoles que prosiguieron el camino abierto por Díaz Fernández, el lugar más relevante en lo teórico le correspondería a un autor que, aunque nunca militó en el partido, se reconoció comunista a partir de cierto momento: Ramón J. Sender, cuyo *Teatro de masas* (1932) no goza todavía, creo, de la alta consideración que debería. Sea por no perjudicar al autor con el recuerdo de su efímero radicalismo revolucionario, sea porque no se ha leído atentamente, se descuida en general la aportación del aragonés a la teoría del teatro teatral o espectacular.³⁸ Sin embargo, si fuese posible obviar todo

37 Para quien no esté familiarizado con este modo de concebir el teatro ni con las polémicas entre el mismo y el llamado “logocentrismo” del teatro tradicional, recomiendo la lectura del primer capítulo del libro de García Barrientos (1991: 21-42). Véase también el volumen de Salvat (1983).

38 Hago esta afirmación sin haber leído toda la bibliografía producida en España sobre dicha teoría, por lo que debe tomarse solo como una hipótesis provisional,

lo que en este libro de Sender tiene que ver con la política, la reflexión en él contenida podría ser leída, perfectamente, en clave de una teoría del teatro como espectáculo frente al “teatro literario”. Se trataría, por tanto, de un libro muy influido por la misma clase de ideas, entre comunistas, freudianas y nietzscheanas, que en el caso de Francia dieron origen al mucho más conocido y citado, *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, libro este que vio la luz en 1938, es decir, solo seis años después del de Sender —incluso ocho si tenemos en cuenta que algunos de los capítulos de este último ya habían aparecido como artículos en el diario *La Libertad* entre 1930 y 1931— (Collard 1980: 16).

Dado lo que acabo de exponer, se entenderá que la opinión de Sender sobre el teatro español del momento fuera tan radical, o incluso más, que la de Díaz Fernández. Desde su punto de vista, muy similar al de Artaud, nada de lo que se hacía en España en ese momento era “teatro” propiamente dicho; y lo que menos precisamente, el teatro de minorías, a cuyos autores se refirió como “jóvenes líricos e intelectualizantes” y de cuyo “fracaso” no culpaba Sender al público, sino a ellos mismos, por escribir las que desde su punto de vista eran precisamente las obras más “antiteatrales” del repertorio (Sender 1932: 9). De forma menos explícita, Sender polemizó también con las tesis de Araquistáin al sostener que el teatro moderno no era tampoco “el de Bernard Shaw, ni el de Lenormand, ni el de Pirandello...” (Sender 1932: 25).³⁹ Para él, como para Díaz Fernández, la modernidad, la auténtica vanguardia, estaba en el teatro político de Piscator, a quien citó reiteradamente a lo largo de todo el libro, además de dedicarle por entero el apartado “El drama documental” (Sender 1932: 65-74).⁴⁰

referida más bien a lo que “se sabe” del autor entre los conocedores de la literatura española, pero no especialistas en su obra.

- 39 La crítica más dura la dirigió contra Pirandello, en cuyo teatro veía Sender un “juego intelectualista” que dejaba intactas las “viejas raíces” del problema teatral, el del carácter “antiteatral” de todo lo que en los últimos siglos se venía llamando teatro, pero que a su juicio era más bien literatura o retórica, esto es, “teatro literario” (Sender 1932: 24).
- 40 Una opinión más crítica con la praxis teatral de Piscator puede verse en el ensayo del también republicano Max Aub, “Piscator y una nueva valoración del teatro” (1935).

Haciendo gala de un mayor dominio sobre la materia que su antecesor, tampoco se olvidó de mencionar —y en algunos casos incluso de comentar— los importantes precedentes de Stanislawsky, Tairov, Reinhardt, Meyerhold o Gordon Craig, entre otros (Sender 1932: 33). Lo más original fue, con todo, su decisión de dedicar un capítulo entero al “teatro judío”, fórmula esta con la que por entonces se aludía a una clase muy concreta de teatro yiddish que estaba inspirando a muchos revolucionarios del teatro y hasta del relato europeos, entre ellos el propio Kafka (Wahnón 2003: 282ss).⁴¹ Sender hizo una apología de este teatro judío, lo que, leído en clave del momento especialmente antisemita que se vivía y del que él era perfectamente consciente (aunque, como comunista, no lo llegara a entender bien del todo),⁴² tenía una significación no exclusivamente teatral, sino también política, de apoyo a los “pueblos orientales”, los mismos contra los que Giménez Caballero arrojaría después toda clase de imprecaciones en su *Arte y Estado*.

Fuese adoptando el modelo de este antiquísimo teatro “oriental”, fuese emulando a Piscator, Sender estaba convencido de que también España debía incorporarse a ese “ritmo acelerado” de los pueblos del este de Europa y crear ya, sin esperar ni un minuto más, un teatro revolucionario, político y dirigido a las masas, en concreto por lo pronto a las proletarias. Desde el punto de vista de Sender, que valoraba mucho la inteligencia de las clases trabajadoras, ni siquiera el analfabetismo generalizado de las masas españolas era un obstáculo para este

41 Con anterioridad a este texto de Sender, el también republicano Corpus Barga ya había publicado el artículo “Diálogo sobre el teatro judío de Moscú y el teatro chino de La Habana”, que apareció en la *Revista de Occidente* en agosto de 1928. Véase Aznar Soler 1993: 43.

42 Al igual que otros intelectuales comunistas de ese momento, Sender identificaba el antisemitismo con la “reacción” y la “burguesía”, lo que, para ser coherente con su lectura marxista del fenómeno, le obligó a incluir a la propia burguesía judía entre los antisemitas de la época: “El antisemitismo es ya un sinónimo de reacción, de burguesía —muchas veces judía—, de toda resistencia contra el ritmo acelerado” (Sender 1932: 105).

tipo de teatro, que se dirigía a las emociones más que al intelecto.⁴³ Su propuesta era, por eso, “renovar nuestra dramática lánguida y falsa” (Sender 1932: 52), en aserto donde el uso del adjetivo “lánguida” para calificar a la vieja dramaturgia burguesa dejaba ver ya la nueva idiosincrasia comunista del proyecto de Sender, más cercano en ese momento a las tesis del “revisionismo revolucionario” de Rosa Luxemburgo, que a las del comunismo reformista: de ahí que en *Teatro de masas* se enfatice más la necesidad de la *acción*, la *revolución* y la *exaltación* de las masas, que el concreto contenido o meta de las mismas.

No sin cierto contagio, pues, de lo que Zeev Sternhell ha llamado “la revisión antimaterialista del marxismo” (Sternhell 1989: 47ss), Sender abogaba por oponerse a “lo desmayado y decadente de las reservas medulares burguesas” (Sender 1932: 51), con un “teatro teatral, activo, dinámico” que *exaltase* y *estimulase* “la realidad de nuestra vida, *siempre en marcha, siempre avanzando*” y que, por lo mismo, produjese en las masas “una sensación de *supervitalidad*, de estímulo en esa *contienda eterna y universal* entre el deseo, la imposibilidad, el tiempo y el calendario, el individuo limitado y la inmensidad” (Sender 1932: 50-51; cursivas mías). Frente a la decadencia burguesa, el vitalismo de las masas luchando siempre: un motivo este pseudo-nietzscheano, en realidad soreliano, que también podía encontrarse, por esas mismas fechas, en los textos de los ideólogos fascistas, si bien con muy diferentes intenciones.⁴⁴ Las de Sender eran, lo digo para despejar cualquier duda al respecto, comunistas, es decir, orientadas a la continua mejora de las condiciones de vida, primero de la masa proletaria y, luego, del pueblo en general.

43 “No sólo no importa —escribió el autor en este sentido— la incultura del público, sino que para un autor de verdadero talento el público ideal —desde el punto de vista de la capacidad de emoción— sería un público de analfabetos [...]. Más inculto era el público griego y muchísimo más el inglés y el español del siglo xvi, y sin embargo, Edipo, Hamlet y Peribáñez eran éxitos formidables de cultura” (1932: 12).

44 En el caso del fascismo, se trataba de unas masas “nacionalizadas”, cuya supervitalidad debía ponerse al servicio de la causa nacional, *i. e.*, de la guerra imperialista. Sobre este asunto pueden consultarse: Sternhell (1989) y Griffin (1991 y 2007).

De ahí que el autor dividiese igualmente en dos fases la posible evolución del teatro (y la sociedad) “revolucionaria”: la primera, dirigida al “proletariado” y, por tanto, más “proletaria” que revolucionaria propiamente dicha; la segunda, ya a más largo plazo, dirigida al “pueblo” y, por tanto, auténticamente “revolucionaria” (Sender 1932: 52). En lo que respecta al primer tipo de teatro, el proletario, único que creía posible por el momento,⁴⁵ Sender consideraba que debía dirigirse de manera sencilla y directa a la inteligencia y a la sensibilidad de las clases populares, lo que, lejos de suponer desmedro para la calidad del mismo, creía el autor que iba a conllevar justo lo contrario, un mejoramiento del nivel del teatro español. Y esto, seguía explicando, porque el pueblo español, ese que no asistía al teatro, tenía sin embargo una “disposición intelectual y sentimental privilegiadas para el teatro” (Sender 1932: 12). Esta afirmación, realizada al comienzo casi del ensayo, la siguió desarrollando el autor en el capítulo titulado “La disposición teatral de nuestras masas” (Sender 1932: 75-83), donde reiteró las potencialidades de la masa española, tan dada en efecto a las festividades que hoy conocemos como carnales (procesiones, cencerradas, etc.), para convertirse en el público de un nuevo teatro de masas (hoy, teatro-espectáculo) y hasta en el co-creador del mismo, tal como precisamente exigía la fórmula comunista de teatro *de masas* y no únicamente *para las masas*, que era ya por entonces la fórmula fascista para el teatro y que enseguida haría suya en España el ex-vanguardista Ernesto Giménez Caballero (1935: 211-220).⁴⁶

45 “El teatro político de hoy —explicaba— participa de las previsiones sistemáticas de lo proletario y la anchura de horizontes de lo popular y lo revolucionario” (Sender 1932: 52). Se entiende que, en las condiciones políticas en las que escribía, el autor no contemplaba la posibilidad de dirigirse a la sociedad entera, sino solo, si acaso, al proletariado, motivo este por el que el teatro de masas de esta primera fase se concebía solo para esta concreta clase social -pero sin que eso significara perder de vista la “anchura de horizontes” del proyecto “popular” o revolucionario.

46 Un análisis de la diferencia que el propio Giménez Caballero estableció entre el proyecto comunista de un teatro de masas y la propuesta fascista de un teatro para masas puede verse en: Wahnón (1998: 47-50).

Que las “masas” españolas estaban perfectamente capacitadas para convertirse en ese nuevo público cooperador lo argumentó Sender relatando “un episodio” que, según contaba, había tenido ocasión de presenciar, en el Ateneo de Madrid, el día siguiente al de la proclamación de la República, y que estuvo protagonizado por una de “las comparsas callejeras” que por aquellos días “desfogaban día y noche su fiebre republicana con canciones y vítores” (Sender 1932: 76). Lo relatado por Sender se parecería mucho a la escena de un esperpento valle-inclanesco al que se le hubiera añadido un claro y explícito mensaje republicano, de rebelión contra la monarquía de Alfonso XIII. Los protagonistas del episodio son descritos a manera de actores-marionetas,⁴⁷ que parecen lucir las “ideas comunistas” a modo de “prendido de flores rojas” (Sender 1932: 78). En la parte dialogada del relato, la más teatral, los actores increpan al rey con el lenguaje nada elegante del “pueblo”,⁴⁸ pidiéndole responsabilidades por el desastre de Annual y hasta gritando un impío “¡A la horca! ¡Que muera como un perro!” (Sender 1932: 78-80). A Sender, sin embargo (no creo que haya que disimular cómo de revolucionario era por entonces), esta escena le parecía de una “sencilla grandeza”, juicio este que, aunque desafortunado desde el punto de vista ético, no se derivaba solo, me parece, del contenido político de la escena, sino también de su significación estética, habida cuenta de que otra de las ideas centrales de su teoría del teatro era la de que este debía abandonar el territorio de lo cómico para abrazar decididamente el de *lo trágico*. Véase, si no, cómo motivaba Sender su juicio estético sobre este espontáneo, pero cruel teatro del pueblo:

A mí, desde luego, me pareció mucho más teatral, más impresionante que, por ejemplo, *La mariposa que voló sobre el mar*, de Benavente. Y que

47 Sender explica que el rey destronado, por ejemplo, era representado por “un individuo” que “llevaba al cuello un cartel con el siguiente texto: ‘Soy Alfonso XIII’” (Sender 1932: 78).

48 Aclaro que es el propio Sender el que utiliza aquí el término “pueblo”, que en esta parte del texto se contrapone a la percepción que las “muchachas” del Ateneo tienen de la comparsa callejera, a la que juzgan “plebe” y “populacho” (pp. 78-79).

todo el teatro de Linares Rivas. Un público que improvisa esas cosas en un plano de sensibilidad primario, fuerte, pero armonioso, sano, de firmes proporciones, es una masa admirable para el espectáculo teatral de gran porte, lleno de las preocupaciones del instante y henchido de los temas eternos, el sexo, la venganza, el odio, la justicia, la muerte, tratados no como los tratan los hombres, sino como los tratarían los dioses, con la voz decidida, el gesto despreocupado y la sonrisa pronta (Sender 1932: 83).

No puede extrañar, pues, que el único dramaturgo español del momento al que Sender se refirió como susceptible de ser representado de acuerdo con las nuevas técnicas del teatro de masas, fuera precisamente Valle-Inclán, de cuyas obras dijo que habían perdido “la mejor parte de su eficacia” precisamente por haberse puesto en escena a la manera tradicional, sin los recursos de que se disponían ya en los teatros revolucionarios de Rusia o Alemania: la escena sintética, el cine, la música, o el “supertítere” de Gordon Craig (Sender 1932: 35). De esta afirmación cabe, lógicamente, inferir que, en su opinión, de haber contado con esos recursos, las obras de Valle-Inclán hubieran sido justamente las primeras obras españolas de “teatro político” o “proletario”. Pero, puesto que no habían podido serlo por falta de esos recursos, el espectáculo al que Sender concedió la categoría de “el único y verdadero teatro nacional” durante los dos últimos siglos fue el de las corridas de toros (Sender 1932: 15).

Por el momento no he localizado a ningún otro autor español o extranjero anterior a Sender que hubiera destacado también la relación entre este popular espectáculo español y el “subconsciente trágico” del teatro genuino. Lo que sí puedo asegurar, en cambio, es que la misma idea aparecería algo después en *Arte y Estado*, el tratado de estética fascista de Giménez Caballero (1935), quien sí pudo tomarla de Sender. Por otro lado, me parece que guarda mucho parecido con las defendidas por Antonin Artaud en relación con el teatro balinés como inspirador de su “teatro de la crueldad” (Artaud 1938: 101ss), todo lo cual estaría, creo, muy relacionado con la influencia que, directa o indirectamente, ejercieron en todos estos autores y reflexiones las dos personalidades que, junto con Marx, más tuvieron que ver en la formación del espíritu del tiempo o *Zeitgeist* del primer cuarto

del siglo xx: Nietzsche por un lado, Freud por otro. En lo terrible, lo primordial, lo inconsciente y lo tanático, fuese de los toros, fuese del teatro balinés, Ramón J. Sender y Antonin Artaud vislumbraron, pues, las claves de un posible regreso a la esencia originaria del teatro y al antiguo favor del público-masa.

Concluyo, pues, subrayando que la idea comunista de un teatro revolucionario o de masas, del que Díaz Fernández y Sender habrían sido los primeros teóricos españoles, transformó profundamente el modo de concebir lo “nuevo” y lo “avanzado”, tanto en el teatro, como en la sociedad. Mientras que a lo largo de la década anterior el teatro nuevo o renovador se había concebido a sí mismo en lucha contra el teatro “burgués”, entendiendo por esto un teatro que pretendía, o reflejar la vida de la burguesía o divertir a la pequeña burguesía; el discurso revolucionario que nació en 1930 tuvo como efecto la ampliación del campo de batalla, al incluir entre los adversarios no solo las formas del drama y la comedia burguesa (Echegaray, Benavente...) y/o pequeño-burguesa (los Álvarez Quintero, Muñoz Seca...), sino también todas las formas del arte “nuevo” del período anterior, entre las que se encontraban las del teatro de arte o poético, residuo del modernismo elitista, pero también las del teatro minoritario, fuese “de vanguardia” stricto sensu, fuese “popular” en el sentido en que García Lorca había usado este concepto en los años veinte. Por otro lado, es importante reparar en que las ideas comunistas desempeñaron un importante papel tanto en la aparición del teatro revolucionario en España (el de Rafael Alberti y María Teresa León),⁴⁹ como también en la evolución de los dramaturgos renovadores, caso del propio García Lorca, quien, sin perder nunca su independencia respecto de políticas de partido,⁵⁰ hizo suya la nueva

49 Un texto muy significativo en este sentido es el de María Teresa León, “Extensión y eficacia del teatro proletario internacional”, en el que se analizan las propuestas de Piscator, pero también las de Meyerhold y Tairov. Para este asunto, véase León (1933). Para el teatro político de Rafael Alberti, véase Hermans (1989).

50 Prueba de esa independencia de criterio la dio en su conocida *Charla sobre teatro* (1935), donde, aun proclamándose “ardiente apasionado del teatro de acción social”, siguió hablando en los términos reformistas de Araquistáin, cuyos ecos

inquietud “social”⁵¹ y hasta el interés por “las masas”,⁵² pero que, sobre todo, dejó de lado los géneros cómicos que había cultivado en la década anterior para abrazar precisamente el de la tragedia, además de convertirse en uno de los primeros actualizadores del teatro clásico español en su etapa de director de La Barraca, tarea esta que, sin embargo, no satisfizo del todo a María Teresa León, muy crítica con estos proyectos, que, tal como ella detectó, no eran exactamente de teatro revolucionario (León 1933: 379).

Tras la derrota del Frente Popular en la Guerra Civil y la implantación del régimen franquista, el teatro español no siguió, lógicamente, por ninguna de estas vías, pero las ideas comunistas sobre teatro siguieron ejerciendo una influencia soterrada, que se fue haciendo más visible ya a partir de los años sesenta, década en la que Juan Antonio Hormigón redactó algunos de los ensayos que acabarían formando parte de su libro *Teatro, realismo y cultura de masas* (1974). Sin embargo, para cuando esto ocurrió, ni Rolland ni Piscator representaban ya la “vanguardia” del teatro. Para el althusseriano Hormigón, lo de estos teóricos había sido un “filantropismo populista” más propio de “laboristas y socialdemócratas” que de verdaderos revolucionarios (Hormigón 1974: 153). El “nuevo concepto de teatro popular”⁵³ debía por

resuenan, por ejemplo, en este pasaje: “Yo he visto patear a Debussy y Ravel hace poco, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros” (García Lorca 1935: 48-49).

51 En la ya mencionada *Charla sobre teatro*, el poeta se refirió abiertamente a la conveniencia de que el teatro nuevo recogiese “el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes” (García Lorca 1935: 47).

52 En una entrevista concedida a *La Voz de Madrid* en febrero de 1935, en el clima que siguió a la reprimida revolución asturiana, Lorca hizo la siguiente y comprometida declaración: “En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto directo con las masas” (Laffranque 1957: 69).

53 La cursiva es mía y está destinada a transmitir al lector mi escepticismo en relación con la aspiración incesante a “lo nuevo” que caracteriza a toda ideología progresista, incluyendo por supuesto la comunista.

eso inspirarse ahora en las reflexiones y la obra de otro dramaturgo comunista, Bertolt Brecht, en cuyo “Teatro de la era científica” hizo residir este teórico español la *auténtica* posibilidad de romper “con los esquemas rígidos y esclerosados de una dramaturgia y unas relaciones espectador-espectáculo, inmovilistas e ilusorias” (Hormigón 1974: 153-154). El teatro de Brecht fue, pues, para los marxistas científicos de los años sesenta y setenta, lo que el de Piscator para los comunistas viscerales de los años veinte y treinta. Pero, más allá de quién tuviera razón en cuanto a qué era *de verdad* un teatro revolucionario, estaría el hecho, decisivo e imborrable, de que fue gracias a los proyectos e ideales comunistas como tanto uno, Piscator, como otro, Brecht, fueron definitivamente incorporados a la cultura española.

Obras citadas

- ARAQUISTÁIN, Luis: “Prólogo. Romain Rolland y el teatro del pueblo”, en Rolland, Romain, *Teatro de la revolución*. Madrid: Cenit, 1929, pp. 7-15.
- *La batalla teatral*. Madrid: CIAP-Mundo Latino, 1930a.
- *El ocaso de un régimen*. Madrid: Editorial España, 1930b.
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble* [1938]. Barcelona: Edhasa, 1978.
- AUB, Max: “Piscator y una nueva valoración del teatro” [1935], en M. Aznar Soler (ed.), *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993, pp. 93-96.
- AZNAR SOLER, Manuel: *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona: Cop d’Idees, 1992.
- *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- *República literaria y revolución (1920-1939)*, t. I. Sevilla: Renacimiento, 2010.
- BAJTIN, Mijáil M.: *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963]. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CASTELLÓN, Antonio: *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion, 1994.

- COLLARD, Patrick: *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad*. Gent: Rijksuniversiteit Gent, 1980.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José: *El nuevo romanticismo* [1930], ed. de J. M. López de Abiada. Madrid: José Esteban Editor, 1985.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M^a Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de Transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- FUENTES, Juan Francisco: *Luis Araquistáin y el socialismo español en el exilio (1939-1959)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- FUENTES, Víctor: *La marcha al pueblo en las letras españolas: 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Charla sobre teatro* [1935]. Granada: Diputación Provincial de Granada/Patronato Cultural Federico García Lorca, 1989.
- *Teatro completo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado* [1935], ed. de E. Selva. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- GÓMEZ, Mayte: *El largo viaje: política y cultura en la evolución del Partido Comunista de España 1920-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.
- GÓMEZ TORRES, Ana María: *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval, 1995.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles: *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997.
- GRIFFIN, Roger: *The Nature of Fascism*. London/New York, Routledge, 1991.
- *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* [2007]. Madrid: Akal, 2010.
- HERMANS, Hub: *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

- HORMIGÓN, Juan Antonio: *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat: *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- LAFFRANQUE, Marie: "Federico García Lorca. Encore trois textes oubliés", en *Bulletin Hispanique*, vol. 59-1, 1957, pp. 62-71.
- LEÓN, María Teresa: "Extensión y eficacia del teatro proletario internacional" [1933], en G. Torres Nebrera (ed.), *Obras dramáticas. Escritos sobre teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002, pp. 322-389.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal: *Théâtre populaire, enjeux politiques: de Jaurès à Malraux*. Paris: Complexe, 2006.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín: "Introducción crítica", en su *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas* [1930], Madrid: Alianza, 1999.
- PISCATOR, Erwin: *El teatro político y otros materiales* [1963], ed. de César de Vicente. Hondarrribia: Hiru, 2001.
- ROLLAND, Romain: "14 Juillet à l'Alhambra" [1936], en Chantal Meyer-Plantureux. *Théâtre populaire, enjeux politiques, de Jaurès à Malraux*. Paris: Complexe, 2006, pp. 197-199.
- SALVAT, Ricard: *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- SENDER, Ramón J.: *Teatro de masas*. Valencia: Orto, 1932.
- STERNHELL, Zeev; SZNAJDER, M., y ASHERI, M.: *El nacimiento de la ideología fascista* [1989]. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- WAHNÓN, Sultana: "Notas sobre el teatro juvenil de García Lorca: Ensayos de un drama dialógico", en: Andrés Soria (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1997, pp. 151-169.
- *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- *Kafka y la tragedia judía*. Barcelona: Riopiedras, 2003.