



**INTENTOS DE RENOVACIÓN TEATRAL  
DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA  
Y LA GUERRA CIVIL**

**José Joaquín Carrera Moreno**

INTENTOS DE RENOVACION TEATRAL DURANTE LA

SEGUNDA REPUBLICA Y LA GUERRA CIVIL.

Joaquín Carrera.

-Agosto 78-



Procuraremos ahora analizar los intentos de renovación teatral ocurridos durante la segunda República, tratando de diferenciarlos en razón no tanto de los espectáculos presentados o de las obras escritas cuanto de su planteamiento de la relación espectáculo-espectador. *y por tanto, tipo de público.*

## INTENTOS DE RENOVACION TEATRAL DURANTE LA 2ª REPUBLICA Y LA GUERRA

### a) Debate ideológico:

La estructura del teatro en España hasta la 2ª República responde únicamente a una forma mercantil privada, en la que predomina la figura del empresario, que no tiene, como decía E. Díez-Canedo, "más conocimientos ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias, consideradas peligrosas aventuras económicas!"

Esta situación del teatro en España chocaba violentamente con las profundas transformaciones de la sociedad española de la época. Así, no es extraño que surjan diversos libros de escritos teóricos que rompen con la estructura y la forma del teatro al uso en España.

LIBROS  
COMO

■ "La batalla teatral", de Luis Araquistáin y "Teatro de masas", de Ramón J. Sender.

En "La batalla teatral", publicada en 1930, Araquistáin dice:

"El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía, Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. En España como en todo el mundo. Y sin embargo, el teatro español actual se parece poco o nada al del resto de Europa ¿Por qué? Por una diferencia de evolución social. La burguesía española es aún una burguesía niña, puede decirse que acaba de nacer, que nació realmente con el siglo XX; lo anterior es una mera supervivencia feudal, pese a algunas envolturas de corte moderno en la indumentaria y en las costumbres. El teatro español de nuestros días espeja la puerilidad en que aún vive la burguesía española."

Aun que hay una crítica a la burguesía de la época, Araquistáin acepta las limitaciones del teatro comercial, ignorando las posibilidades de un teatro popular, y su deseo en este sentido sería encontrar el teatro adulto que correspondiera a una burguesía adulta. Esta burguesía adulta, viva y dinámica sería su objetivo más real.

Por otra parte, Ramón J. Sender publica en 1931, entrada ya la República, su libro "Teatro de masas", que sí marca una ruptura con las concepciones anteriores en cuanto se aleja de los intentos de renovación del teatro burgués (Araquistáin) para abrir el camino hacia un teatro proletario.



Esta obra de Sender supone una ruptura porque ataca precisamente la relación fundamental mantenida hasta ahora: la relación espectáculo -espectador burgués. Para Sender, el espectador burgués pertenece ya al pasado, y es preciso pues buscar un nuevo espectador y este no puede encontrarse más que en la clase ascendente: el proletariado.

No se trata, como hemos dicho, de reformar ya el teatro burgués, sino de sustituirlo.

Sender dirá en su libro:

"No hay que barrer los caminos antiguos y emporcados, sino destruirlos y echar a campo traviesa abriendo bajo los pies las nuevas rutas

Su defensa, en definitiva, es la defensa del teatro político, sobre el que también dirá:

"Sólo no son políticos la piedra, el árbol, la luz, lo que vive sin conciencia de sí ni de lo que le rodea (...) El teatro al uso es terriblemente conservador y burgués. El teatro "puro" -poético- es embriagador y se agarra a los resortes más blandos de la vieja tradición estética, al concepto inerte y mortecino de "lo artístico". A espaldas de todo esto queda la verdad dramática y la dramaturgia, el teatro teatral, activo dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida, siempre en marcha, siempre avanzando, que recoge sus mejores vibraciones y las proyecta valientemente hacia las sombras de mañana (...) este teatro -teatro por antonomasia- es el teatro político::"

Demos, pues, una doble perspectiva ideológica, reformista y revolucionaria, que conllevarán en estos años una práctica teatral evidentemente distinta. CLUB ANFISTORA Y CLUBS TEATRALES DE CULTURA Y TEATROS FAMILIARES

b) Experiencias innovadoras: a la búsqueda de un teatro popular

En un primer momento podríamos, aunque ambigualmente, realizar una división entre los intentos de "teatro para el pueblo" y los intentos de "teatro del pueblo".

Teatro "para" el pueblo:

Incluiríamos aquí experiencias como el Teatro de las Misiones Pedagógicas, y lo que pudiéramos llamar teatros universitarios populares (La Barraca; El Edo, etc) al menos en su primera época. Sus características más destacadas serán las del culturalismo y profesionalismo desde una perspectiva marginal a la estructura económica del teatro en España. Pretendían llevar el teatro al pueblo, entendiendo el teatro como bien cultural en abstracto, y el pueblo como los habitantes de las zonas rurales y "culturalmente depauperadas".

Como hemos dicho, tendríamos como experiencias fundamentales en el campo del teatro "para" el pueblo, al teatro de las Misiones Pedagógicas.



gicas, llamado oficialmente "Teatro del Pueblo", y al grupo de teatro "La Barraca", que al igual que "El Búho" en Valencia o el "Teatro Universitario Catalán", fué creada con el apoyo de Fernando de los Ríos, siendo este Ministro de Educación, en 1932. Fueron grupos que se mantuvieron desde 1932 hasta finales de la guerra civil, formados en su mayoría por estudiantes de la FUE (Federación Universitaria de Estudiantes Hispanos)

El teatro de Misiones Pedagógicas surge del Patronato de Misiones Pedagógicas, relacionado con la Institución Libre de Enseñanza. El Patronato, surgido con la República, realizaba actividades diversas: creación de bibliotecas, proyecciones de cine, audiciones de discos, lecturas, conferencias, etc. En 1932 crea el Coro y Teatro de Misiones Pedagógicas, llamado éste "Teatro del Pueblo".

Su planteamiento es el de una compañía ambulante que recorre los pueblos de España, representando, gratis, al aire libre y con pocos medios técnicos, pasos y entremeses del teatro clásico y primitivo, alternando el teatro con canciones populares y recitaciones de cantigas, romances y serranillas. No pretendió nunca hacer con esto una reconstrucción erudita, ni histórica, del teatro antiguo, sino que se dirigía a un público que entendían era análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje a los públicos de los antiguos corrales. Este público a que se refieren, claro está, es el público humilde de pueblos y de aldeas, en definitiva el campesinado.

Igual sucede con la experiencia de "La Barraca", más conocida por todos al analizar el teatro de la época. La Barraca, bajo los mismos supuestos que el Teatro de Misiones Pedagógicas, surge también en 1932, apoyada por la FUE y recibiendo igualmente una subvención oficial. Quizás la renovación fundamental de que supuso "La Barraca" deba situarse en los aspectos estéticos de la representación, sobre todo en cuanto a escenografía y poesía en escena, siendo una base privilegiada para la convergencia de distintos procedimientos artísticos (música, pintura, arquitectura, fotografía, etc) que luego se institufan todos ellos en la unidad del espectáculo. Artistas de gran calidad y de los campos más diversos estaban coordinados por Lorca y Federico Ugarte.

"La Barraca" supuso, en este sentido, una ruptura tajante con la mediocridad y la rutina de la escena española. A partir de esta experiencia no es siquiera presentable un teatro que descuide su aspecto artístico.

Situando estas dos experiencias dentro del panorama general que hemos fotocopiado, si hemos agrupado estas dos experiencias como teatro "para" el pueblo, es porque a mi entender, forman parte de una corriente populista-culturalista, dentro de toda la renovación teatral de la época. Exist



en ellos un cierto "regeneracionismo" proveniente del republicanismo radical y socialdemócrata. Podemos observar en ellos una consideración idealista de la cultura y del pueblo, especialmente del campesinado, que es considerado como portador o depositario de unas esencias populares conservadas a través del tiempo. No es casual la elección, tanto en el teatro de Misiones Pedagógicas como en La Barraca, de pasos y entremeses en su repertorio, dirigiéndose los dos a pueblos eminentemente agrarios, y sucediendo por ejemplo, que en Madrid sólo actuaron en cárceles y asilos, y nunca en los barrios obreros madrileños. Este planteamiento populista limita, en gran medida la eficacia de estos intentos, reduciéndolos a lo que pudiéramos denominar, no en un sentido peyorativo, "obras de caridad cultural". Su situación marginal a la estructura teatral del momento los aproxima a corrientes elitistas, con la contradicción de buscar este nuevo público de que hemos hablado no en el proletariado, sino en el campesinado más atrasado.

Hay que decir también, y en contraposición, que las circunstancias imperantes con la guerra civil hacen que se pierda en gran medida los rasgos culturalistas de tipo abstracto de estas experiencias, y que se dé, lógicamente, una adaptación de la herencia cultural a las necesidades del momento, impuestas por la guerra civil. Pero de esto hablaremos más adelante.

- Así, Casma, director del Teatro de Misiones Pedagógicas, fue + tarde director del Teatro Revolucionario, tras la creación del Consejo Central del Teatro

Al tiempo que estas experiencias, surgen otras que podríamos calificar como teatro "del" pueblo.

Ya en 1933, en plena República, surge un hecho muy significativo: en la revista Octubre, órgano de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios, surge un manifiesto lanzado por un "grupo de actores parados", que anuncian su propósito, y leo literalmente, de "formar una compañía de actores parados, en la cual todos sus miembros, inspirados en un justo concepto de clase, se agrupen con independencia de sus ideologías individuales sobre una norma de absoluta igualdad... Una compañía de este tipo no puede estar subordinada al régimen actual, al mismo régimen <sup>que está hundiendo a la República</sup> que ha determinado la crisis de que somos víctimas... Nuestra compañía será nueva, no sólo por su composición formal, sino también por su espíritu y tendencia artística. Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores, el teatro que exprese en sus múltiples formas todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria". *Hasta aquí el comunicado*

La revista Octubre, al recoger la iniciativa convocó, y leo otra vez: "para ayudar a nuestros camaradas que intentan representar teatro revolucionario, un concurso de obras teatrales en un acto, de acción rápida y contenido ideológico de clase. El tema tendrá que ser español: sucesos revolucionarios o problemas que interesen a los trabajadores".

Es inevitablemente, este tipo de teatro que se perseguía, nos recuerda la actual propuesta de Alfonso Sastre sobre el "Teatro Unitario de la Revolución Socialista", lanzada hace pocos meses, a través de las páginas



de Pipirijaina y de el suplemento de Arte y Pensamiento del diario "el País".

Sin embargo, volviendo a la historia, parece que esta iniciativa no cuajó: por una parte del concurso no se sabe más, a causa de la desaparición de la revista Octubre, y por otra parte si la formación de la compañía no tuvo lugar, se debe de alguna manera a uno de los puntos del mismo manifiesto; cuando dice: "una compañía de este tipo no puede estar subordinada al régimen actual."

Aún así, el hecho del manifiesto es profundamente significativo, por cuanto en primer lugar, representa la toma de conciencia, por parte de profesionales del teatro, de la significación ideológica y política del espectáculo teatral y de su papel de trabajadores del espectáculo, y en segundo lugar, la iniciativa se planteó al complejo nivel que abarca desde la búsqueda de un nuevo público y una nueva relación laboral, hasta la creación de un nuevo repertorio. Aquí si se hablaba ya de la transformación del modo de producción teatral, y creo por eso que aunque no llegara a ser realidad merece la pena consignarlo ~~aquí~~.

Otro núcleo importante del teatro "del" pueblo, serían las representaciones teatrales de las Casas del Pueblo y de las organizaciones culturales obreras, aún no analizado este teatro de una manera seria. Habría que diferenciar en el estudio las representaciones según los grupos políticos, etc.. y llegaríamos a un conocimiento claro de la incidencia del teatro en la cultura del proletariado, así como de la vida de la cultura que tenía cada grupo político.

Muchas de estas obras estaban escritas directamente para los grupos escénicos de las Casas del Pueblo, y la mayoría de sus autores pertenecían a la organización política que llevaba el centro. (UGT, etc)

~~Destaca~~ De todas formas, destaca en este teatro la representación de juguetes cómicos tradicionales, de corte naturalista y de carácter paternalista-populista (se ve ahí una incidencia de la ideología pequeña burguesa y de los gustos comerciales). Aparecen también zarzuelas, especialmente del llamado "género chico", más o menos adaptadas a las necesidades del lugar. Por último, aparecen obras escritas por autores ligados a las organizaciones obreras, que son concebidas como obras de tesis utilizando a menudo formalmente las estructuras de los ya citados juguetes cómicos.

Así, podemos hablar de alguna, para dar una idea, como "Toribito ya no es Toribito", sátira político-social en un acto, estrenada en el Teatro Espinel de Ronda, el 22 de marzo de 1933; su autor, Rafael Ordoñez Domínguez, señala en una nota: "El primero -o verdadero- título de esta obra es ¡Que viene el comunismo!; pero fue condición indispensable cambiarlo, para poderse estrenar en Ronda. Puede anunciarse con el que se quiere, haciendo constar esta nota si se optara por éste. Para beneficios pro-presos y análogos, el autor perdonará los derechos, para los cual



se advierte a los organizadores de dichos actos que deben escribir a su autor, Rafael Ordoñez, cartero urbano."

Vemos como quién escribía muchas de estas obras eran gente del pueblo sencilla y normal, gente que tampoco solía tener dinero para pagar los teatros comerciales...

En Madrid funcionan ya en esta época (1933-1934) el Teatro Proletario así como el Teatro de Urgencia, si bien cuando realmente se extenderán se a partir de la guerra civil. En Cataluña, el movimiento de teatro amateur es muy fuerte durante la República, siendo su principal entidad la Federación Catalana de Societats de Teatre Amateur, que desarrollarán un vasto trabajo sobre todo en los barrios obreros de la zona industrial.

### La guerra civil

El inicio de la guerra civil en España supone un cambio ~~total~~ en todo el panorama anterior.

Todo lo que hemos visto hasta ahora, tanto las experiencias de teatro "del" pueblo, como de teatro "para" el pueblo, se intentarán fundir en plena guerra civil para organizar, desde la propia administración, un teatro que respondiera a la situación social del momento. A ello se debe la creación del Consejo Central del Teatro, en 1937.

En Madrid, los primeros intentos partirán de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la que surge en 1936 la compañía cooperativa "Nueva Escena", dirigida por Rafael Dieste, que representará obras cortas de Alberti, Sender, el propio Dieste, etc ...

Luego, se centralizarán las distintas actividades en el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por M<sup>a</sup> Teresa León, mujer de Rafael Alberti, que se asentará en la guerra en el Teatro de la Zarzuela.

De otra parte, en Barcelona, en enero de 1937 se publica el primer nº del boletín TIR (Teatro Internacional Revolucionario), fuertemente influenciado por la reciente visita de Piscator (teórico del teatro político) a Barcelona, invitado por la Generalitat.

Esta visita no interesó casi nada a los medios profesionales. Dice el boletín de TIR: "Sentimos profundamente que Piscator no haya podido interesar a los medios teatrales de nuestro pueblo. Esperemos días de mayor justicia que den a cada uno el papel que se merece"

Lo triste de esto es que es cierto. Efectivamente, aunque en Barcelona el control del teatro por los trabajadores ocurrió pocos días después del 18 de julio, ello no supuso transformación alguna de los espectáculos teatrales. El sindicato de trabajadores del teatro, de tendencia cenetista se preocupó más de las reivindicaciones económicas de los trabajadores y del control formal del teatro que del aspecto ideológico del hecho teatral. Resulta claro, en este sentido, que la presencia de Piscator En Barc



lona no tuviera resonancia en el campo comercial, al contrario que ocurrió en el teatro amateur.

Un comentario, hecho en la revista Catalans! en 1938 ahorra todo otro comentario. Leemos entresacando:

" 1938, Febrero, Veinte meses de guerra (...) leyendo las carteleñas de espectáculos de un diario barcelonés se saca esta amarga y lastimosa conclusión: el teatro también ha estado, ha seguido encallado en la vulgaridad y tontería de antes del 19 de julio; no ha vibrado con la revolución, ni con la guerra (...) es que, en el fondo, en el teatro como en muchas otras cosas, la revolución ha sido una cosa externa, de pura fórmula. Es francamente lastimoso"

Así, las cosas, el campo profesional del teatro además quería desentenderse, en buena parte, de todo tipo de compromiso político, pidieron muchos actores, sobre todo en Cataluña, pasaportes para Buenos Aires con la excusa de tener un contrato allí, y al llegar muchos solían hacer propaganda fascista. En "El mono azul", órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, dice otro artículo:

"...la alegre liberalidad en la concesión de pasaportes al primer cómico que exhibía un contrato, supuesto real, para Buenos Aires, nos están costando hoy bastante caro, y lo que ¡ay! nos costará todavía, porque nuestra candidez ha convertido los teatros de América, y más concretamente los de Buenos Aires, en una sucursal de la Junta de Burgos con gotas de los Quintero..."

Visto todo esto, no es extraño que las actividades de mayor interés parían en Cataluña de la Federación Catalana de Societats de Teatre Amateur, convocando concursos de obras de cara a la guerra y representando estas obras de guerra.

Estas múltiples experiencias habrían de desembocar en la creación del Consejo Central del Teatro, en octubre de 1937, formado del siguiente modo: "Presidente: el director general de Bellas Artes; vicepresidente primero: don Antonio Machado; vicepresidente segundo: doña M<sup>a</sup> Teresa León; secretario: don Max Aub, y entre los vocales figuraban Benavente (~~Benavente~~), Margarita Xirgu, E. Díez-Canedo, Rafael Alberti, Cippiano Rivas, Alejandro Casona, etc."

Para acabar, leo literalmente la nota que sacó a la prensa el Consejo Central del Teatro;

...El Estado es el llamado a tener en todo momento el tutelaje teatral, puesto que desde un escenario pueden ~~comunicarse~~ comunicarse al pueblo, mejor que por otro medio, las virtudes ciudadanas. El Go-



bierno de la República Española, no queriendo descuidar en tiempo de paz ni de guerra este importantísimo medio de educación cívica, ha creado el Consejo Central del Teatro para asesorar, ayudar y decidir. La industria del teatro no puede, en estos momentos históricos, desligarse del drama intensísimo que estamos viviendo; no puede tampoco ceñirse a una cuestión económica únicamente (...). El Consejo Central del Teatro pretende, por medio de concursos, animar a la producción teatral a los autores. En el momento presente, tres concursos están abiertos (...). El Consejo Central del Teatro ayudará a los pequeños grupos teatrales de los sindicatos y de las organizaciones obreras, y prestará su apoyo a las compañías que van a los frentes y a los pequeños grupos de teatro que están surgiendo en las unidades del ejército. Intervendrá en el lado artístico de los festivales para que todo coopere a esta gran empresa que se propone realizar el Gobierno de la República a través de su Consejo Central del Teatro, ayudado por los sindicatos profesionales y el público merecedor de ganar, además de la victoria militar, la batalla teatral para sí y para sus hijos"

En esta nota, verdadera declaración de intenciones, aparece el intento de transformar las estructuras del teatro español. Se trataba de una reorganización global del espectáculo teatral, así como de una consideración del carácter ideológico del hecho teatral, desde unas bases profesionales y con una especial atención a la búsqueda de un nuevo público y al favorecimiento de cuantas iniciativas surgieran del proletariado. Se trataba de una renovación ~~radical~~ radical, nunca acometida hasta entonces y que hubiera modificado el panorama del teatro en España. Pero la victoria militar de Franco lo arrasó todo...

Joaquín Carrera.

I. del Teatro de Barcelona: Anteproyecto de ley general del Teatro



- Consejo General del Teatro

No hubo un teatro propiamente del pueblo. El que hubo, sin documentos encontrados (M. Bilbao) era de grupos anarquistas, no pertenecientes a CNT, que trabajaban en barrios en Madrid y, sobre todo, en Cataluña.

- "Panorama del teatro español - 1914-1936" Enrique Diez Canedo  
Revista Hora de España, N° 16 (4800 Ptas.)
- "Revue de la Recherche Théâtrale". Tome monographique sobre  
jevi de la Recherche el teatro de guerra, dirigido por Robert Narrest  
teatral (En Francés)