

El teatro. 1931-1936

VIRGINIA FERNÁNDEZ MARTÍN
Filóloga

El 26 de febrero de 1931, faltando poco más de un mes para la proclamación de la Segunda República en España, un joven Rafael Alberti estrenaba en el Teatro de la Zarzuela de Madrid *El hombre deshabitado*, auto sacramental sin sacramento, rompiendo deliberadamente con los moldes del teatro al uso. Pero no digo esto sólo por la peculiaridad de su auto sacramental, sino porque al final de esa noche de «batalla del estreno» –como él la llamó– subió al escenario a recibir la ovación del público (en el que figuraban Benavente y los Quintero) gritando: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!»¹.

¿Cuál era la situación, entonces, de la escena española que motivaba actitudes tan beligerantes? Un documento, recientemente publicado por Juan Antonio Hormigón, lo resume así:

Desde largos años el espectáculo en todas sus manifestaciones se hallaba prostituido y mercantilizado en manos de un capitalismo cerril y sórdido que convertía este arma formidable de cultura en un instrumento de negocio [...]. Así teníamos por ejemplo: a los clásicos olvidados; la dramática siguiendo una trayectoria hostil al sentimiento popular, la comedia convertida en una escuela de estulticia y de ñoñez; la zarzuela, absurda y mal ambientada, escrita *ex profeso* para que una «estrella» soltara unos cuantos gorgoritos, clave del éxito en taquilla. Y por encima de ese teatro «serio» predominaban de manera absoluta el astrakán y la revista, exponentes máximos del cretinismo y de la suciedad, que de manera pertinaz contribuían al embrutecimiento del pueblo español. Haciendo digno contraste con tal estulticia teníamos que todo el arte teatral, exponente de cultura y civilización, se hallaba en manos de decena y media de desaprensivos, que habían convertido en coto cerrado a la escena española².

¹ La anécdota completa podemos encontrarla, referida por su autor en sus memorias: R. Alberti, *La arboleda perdida*, II, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 334-336.

² «Informe que la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España afecta a la Confederación Nacional del Trabajo eleva al camarada Ministro de Instrucción Pública del gobierno de la República española», fechado en Barcelona, el 11 de diciembre de 1937, y dirigido a Jesús Hernández. Ha sido publicado por Juan Antonio Hormigón en *ADE teatro* (revista de la Asociación de Directores de Escena de España), 97 (2003), p. 123. El documento es muy interesante, porque hace un estudio pormenorizado –y crítico– con los esfuerzos que se han ido desarrollando por la dignificación del teatro durante la Guerra Civil en las distintas zonas bajo el control republicano.

Otro de los testimonios útiles que pudieran servirnos para acercarnos al teatro español de los primeros decenios del siglo XX es el de Juan Chabás, espectador privilegiado y compañero generacional de la mayoría de los escritores que aquí nos interesan. En su estudio *Literatura española contemporánea (1898-1950)*³, nos refiere una situación del teatro a principios del siglo que muchos otros autores repiten. Habla de un teatro decadente, falto de renovación en los argumentos, en las obras representadas, se repiten los mismos autores una y otra vez... Los actores carecen de la formación necesaria –y, a menudo, de la imprescindible–. Es un teatro con fuertes raíces en el siglo XIX, atrasado con relación a Europa, donde desde hacía ya varios años existían escuelas de arte dramático y teóricos de las artes interpretativas⁴. Asimismo, se desconocen las innovaciones técnicas que estaban aplicándose en la escenografía, iluminación, o el vestuario. La figura del director de escena era desempeñada casi por cualquiera, el primer actor, el autor de la obra... Hay un desinterés real por todo lo que no sea la recaudación en taquilla, y por eso también se refiere a la necesidad de crear un Teatro Nacional (tema fundamental de discusión) que quedase al margen de las garras de los empresarios, culpables en gran medida del deterioro de la escena española. De todo ello se extrae la conclusión habitual sea cual sea la época: el teatro atravesaba una grave crisis.

A continuación, Chabás detalla, en unas pinceladas, la relación de los distintos subgéneros que la cartelera ofrecía:

- 1) los dramas y comedias de la alta burguesía benaventina;
- 2) la comedia rural, casi siempre andaluza, de los hermanos Álvarez Quintero;
- 3) la tímida presencia de un teatro social y político;
- 4) las farsas y astracanadas, degeneradas del sainete, de Muñoz Seca;
- 5) el teatro poético en verso y de asunto histórico de los hermanos Machado o de Marquina.

A lo largo de la década de los veinte, serán muy pocos los estrenos que escapen a esta clasificación, y sólo llegando a 1930 se puede advertir una actividad teatral al margen del circuito comercial, con intención renovadora. Todas estas iniciativas quedaron como movimientos fugaces y anecdóticos, pero no han de sorprendernos los nombres que en ellas vamos a encontrar. Son los Teatros de Arte, grupos de aficionados que intentarán acercarse a la vanguardia europea y que iniciaron tímidamente el camino.

En los años 1926 y 1927, se crea El Mirlo Blanco, con la familia Baroja al frente y la colaboración de Cipriano Rivas Cherif, hombre muy destacado en el teatro, que ya entre 1919 y 1921 había participado junto a Valle-Inclán en la Escuela Nueva, presentando obras de Ibsen o de Cervantes. El Mirlo Blanco estrenará, entre otras, *Los cuernos de don Friolera* del propio Valle, el cual, en 1927, junto a su esposa Josefina Blanco y en torno al Círculo de Bellas Artes de Madrid, constituyeron El Cántaro Roto, ajeno por decisión propia, a injerencias externas distintas del arte. Un año más tarde, en 1928, aparece El Caracol, grupo inspirado en el Teatro de

³ J. Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, J. Pérez Bazo (ed.), Madrid, Verbum, 2001.

⁴ Con relación a este desconocimiento, hay que decir que hacia el año 1930 sí existían ya traducciones de teóricos europeos como Romain Rolland (*Teatro del pueblo* fue traducida en 1929) o de Erwin Piscator (*Teatro político* fue traducida en 1930). Además, en 1931-1932, Rafael Alberti viaja por Europa recorriendo Francia, Bélgica, Alemania y llega hasta la Unión Soviética –es decir, las potencias teatrales del momento– pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios de Madrid, a la que tiene que enviar informes (cada dos meses) sobre teatros, estrenos e innovaciones escénicas. En este viaje conocerá en Berlín a Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Ernst Toller.

Arte de Moscú, y presentado por *Azorín*. De nuevo, Rivas Cherif se contará entre sus participantes. Ya entre 1929 y 1930 actuó el grupo Fantasio en una sala privada de los señores Martínez Romarate, importante por la preocupación escenográfica que desarrollan.

A la llegada de la República existen en Madrid –que es el ámbito de que trataré especialmente– catorce teatros de los llamados «habituales», es decir, con una programación continuada, todos ellos en manos privadas a excepción del Teatro Español, que pertenecía al Ayuntamiento y que se otorgaba mediante concurso a una compañía teatral. La compañía Xirgu-Borrás, con la activa colaboración de Rivas Cherif como director, estaría al frente durante las temporadas que van de 1930 a 1935, representando, además de clásicos, el *Fermín Galán*, de Alberti; *La corona*, de Azaña y *Divinas palabras*, de Valle-Inclán⁵. El resto de los teatros, de diversa importancia, estaban dedicados principalmente a la comedia y al género lírico: zarzuela y revista. Casos especiales eran los locales ocasionales que combinaban teatro y cine, como ocurría con el Coliseum de la Gran Vía. El María Guerrero, inaugurado en 1885, también de carácter ocasional, albergó el Teatro Experimental de Arte dirigido por Rivas Cherif, e incluso se vio involucrado en el proyecto de creación de un Teatro Nacional, del que hablaré más tarde.

Ahora quisiera ofrecer sólo unos pocos datos –bastante significativos, eso sí– que confirman las afirmaciones de Chabás y otros autores⁶. Entre los años 1931 y 1939, Pedro Muñoz Seca fue el autor más representado en los teatros de Madrid, con veinticinco estrenos, seguido de Antonio Paso con veinte y de Francisco Serrano Anguita con diecinueve. El Nobel Jacinto Benavente realizó quince estrenos, ocupando el cuarto puesto. En la veinteava posición, encontramos a una mujer: Pilar Millán Astray, que consiguió estrenar siete obras, dos más que Enrique Jardiel Poncela o José María Pemán, que ocuparían los puestos veintiséis y veintisiete. Paradójicamente, los autores más estudiados hoy apenas consiguieron que sus obras se representasen; así el caso de Federico García Lorca, que estrenó tres, o el de Ramón María del Valle-Inclán, que sólo subió al escenario en dos ocasiones, igual que Rafael Alberti. También es verdad que su producción era menor que la de muchos de estos otros autores.

Jardiel Poncela cifra el éxito en «cien representaciones consecutivas, que son en Madrid el marchamo de los grandes éxitos»⁷. Atendiendo a este dato, queda claro que las ochocientas cinco de *Las Leandras* son mucho más que un éxito, y así se resuelve también que la revista –y Celia Gámez– resultaba muy atractiva para el público madrileño. En efecto, la revista y la zarzuela son los géneros que congregan más espectadores, aunque el movimiento de obras en la cartelera era mucho menor. El clásico *Don Juan Tenorio*, fruto de continuas reposiciones, alcanzó en este periodo quinientas cuarenta y dos representaciones. A excepción de éste, hasta el octavo puesto no podemos encontrar un estreno de la época que no fuese lírico, zarzuela o revista. La obra en cuestión es *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. Estrenada en 1936, alcanzó cuatrocientas veintitrés representaciones, y supone el gran triunfo de las ideas republicanas sobre un escenario, donde el autor recoge su experiencia ilusionada del gran proyecto educativo en el que se implicó en estos años republicanos: las Misiones Pedagógicas. Sus

⁵ Otro famoso tándem había sido el de Fernando Díaz de Mendoza y su mujer María Guerrero, que monopolizaron durante años la escena «libre» de Madrid, dejando fuera de sus estrenos a Benavente o Valle-Inclán por simple enemistad.

⁶ El estudio del que extraigo las cifras es muy extenso, por eso me veo obligada a resumir mucho la enorme cantidad de datos interesantísimos que aporta, y que seguramente necesitarían un análisis aparte. Este estudio es de L. M. González, «La escena madrileña durante la II República (1931-1939)», *Teatro, Revista de estudios teatrales* 2 (1996).

⁷ En E. Jardiel Poncela, «Primer Intermedio: circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Usted tiene ojos de mujer fatal*», en A. A. Gómez Yebra (ed.), *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Madrid, Castalia, 1995, p. 71.

principales personajes representan a la juventud universitaria y artística surgida con la República, expresa la alegría vital y la esperanza en una vida de libertad y justicia social⁸.

Pero es únicamente una isla entre el marasmo de zarzuela, revista, sainete y astracán que no dejan lugar a dudas. El teatro cómico, de humor y sobre todo el astracán de Muñoz Seca, con éxitos de público como *Anacleto se divorcia* o *La Oca*⁹, era el otro género más deseado. Muñoz Seca

se lanzó, al considerar sagazmente algunos de sus fracasos, a la más disparatada contorsión de la farsa, rebajando soezmente los temas más altos, buscando la más chocarrera forma del retruécano verbal, y envileciendo el idioma estercolariamente¹⁰.

Otra pequeña victoria republicana representa la *Yerma* de García Lorca, que alcanza una cifra admirable: doscientas treinta y cinco representaciones, sólo diecinueve por debajo de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Jardiel Poncela.

Estos resultados de público muestran que era difícil sobrevivir sobre los escenarios madrileños con obras no convencionales. Para entenderlos, hay que conocer los obstáculos que existían para acceder al circuito puramente comercial dominado por la avaricia del empresario. Jardiel se pone a sí mismo de ejemplo –bastante ilustrativo, por cierto– en el prólogo que antecede a su obra *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Ahí se explica cómo el empresario Tirso Escudero interviene directamente en la escritura de la obra que le ha encargado, haciéndole ver la necesidad de escribir papeles a medida de las actrices. Incluso tiene que añadir un nuevo personaje, el de Francisca, para una actriz que se ha quedado fuera del reparto y que interesa al empresario. No sólo el texto es maltratado por todos ellos –especialmente por su autor–, también las actrices son colocadas en mala posición: «aprende la media docena de cosas que tienes que aprender para interpretar y ya me dirás si no haces en el teatro una carrera brillante»¹¹, le dice a Luisita Esteso, la que será su primera actriz –contratada de antemano– y para la que se está escribiendo, además, otro papel de encargo que le sirva de presentación para el público madrileño ¿Dónde? La respuesta no sorprenderá, es en *La Oca* de Muñoz Seca, autor que tampoco sentía demasiado respeto por el público que le llenaba los teatros. En esta obra ya citada, Adela –que trabaja de cupletista para enriquecer a su padre– afirma sin sonrojo que «el público es masa, y a la masa, pavismo e idiotismo»¹².

Tampoco puede sorprendernos que la obra sea escrita, con notable celeridad, en algo menos de tres meses¹³, ya que estos encargos tenían una fecha de entrega próxima. Lo que no puede de-

⁸ V. Fuentes en *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, p. 143.

⁹ Por si alguien desea saber qué se esconde tras ese enigmático título, extraigo la cita de Muñoz Seca y Pérez Fernández, *La Oca. Juguete cómico en tres actos*, Madrid, La Farsa, 1932, p. 12. Dice su personaje León: «Por eso al partido que yo he fundado le llamo «la Oca», que así, en globo, no dice nada; pero descompóngalo usted por letras. “¡La Oca!” ¡Ele, a, o, ce, a! ¡Libre Asociación Obreros Cansados, Aburridos!».

¹⁰ Lo dice Juan Chabás en la obra anteriormente citada, p. 629. El ejemplo de la nota anterior lo ilustra a la perfección.

¹¹ En E. Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 78.

¹² Mairena hacía la siguiente advertencia: «El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres [...]. Mucho cuidado; a las masas no las salva nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. ¡Ojo!». En A. Machado, *Juan de Mairena*, II, A. Fernández Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra, 2002, p. 64.

¹³ Según este mismo autor, escribió *Angelina o el honor de un brigadier* en tan sólo quince días.

jar de asombrarnos es que después de tan denodado esfuerzo por agradar a todos, tanto el empresario como los actores consideran la obra una equivocación irrepresentable, y tienen que estrenarla fuera de Madrid en 1932. Finalmente, resulta un éxito con más de mil representaciones en toda España y trescientas cincuenta en Madrid¹⁴, estrenada por cinco teatros en 1933.

Lorca decía que:

Hoy, en España, la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo [...]. Así lo que se hace es perpetuar una dama joven a través de los tiempos y un galán a despecho de la arterioesclerosis¹⁵.

Aquí se puede observar cómo Lorca, quien mantuvo una actividad teatral frenética durante los años republicanos, es muy crítico con el teatro de su tiempo, ya que él tenía ideas diferentes:

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de la mano de sus autores¹⁶.

La comparación se nos ofrece fácil. Frente a los escasos tres meses de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, o los quince días de *Angelina o el honor de un brigadier*, Lorca se dedicaba a un tipo de creación –recordemos que también estrenada con éxito– mucho más meditada y personal sin duda:

Cinco años tardé en hacer *Bodas de sangre*; tres invertí en *Yerma* [...]. Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena...¹⁷.

Lorca no necesitó someterse a ese tipo de servidumbre; si bien es verdad que contó con el apoyo de figuras de teatro tan fundamentales como Margarita Xirgu o Cipriano Rivas Cherif, que estaban al frente del Teatro Español, teatro que, debido a las subvenciones del Ayuntamiento, podía elegir su repertorio con independencia de las recaudaciones en taquilla.

Es evidente que muchos críticos creen necesario establecer distinciones entre unos autores y otros, y así lo expresan. Chabás opina que hay un grupo, que él llama *profesionales*, que

¹⁴ L. M. González da una cifra algo más baja, de 254 representaciones, en su estudio anteriormente citado, p. 38.

¹⁵ En F. Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca. El teatro es la poesía que se hace humana» (7 de abril de 1936), en F. García Lorca, *Obras Completas, III, Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1997, pp. 630-631.

¹⁶ *Ibid.*, p. 630.

¹⁷ N. González Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy» (mayo de 1935), en Federico García Lorca, *Obras completas, III, Prosa, cit.*, p. 564.

son autores de oficio, de muy limitada formación literaria; conocen y utilizan una técnica rudimentaria, muy simple, de taller, para mover según fórmulas de situaciones dadas a personajes que no se distinguen por sus caracteres, ni por su pensamiento, ni por sus pasiones¹⁸.

Frente a ellos coloca a los *escritores*, diferenciados por su interés en cambiar, en experimentar, en ofrecer otra dimensión para su teatro. A su juicio, «dieron a la escena española de nuestro siglo el mejor brote de poesía dramática»¹⁹; estos escritores estarían representados por Alberti, Lorca o Valle-Inclán, entre otros.

Pedro Salinas apuesta por una clasificación también en dos grupos: *populares* y *cultos*, pero no está hecha atendiendo a la calidad de autores y obras, sino que se coloca el acento sobre la actitud que se toma respecto del espectador. Representan los dos posicionamientos que pueden existir –según él– frente al público:

[...] uno, halagarle los gustos hechos, adular sus opiniones sabidas, y en este caso el autor abdicará de su posición, se saldrá de su terreno, perdiendo así toda la ventaja de la altura, siendo uno más entre el público, uno menos entre los creadores²⁰.

Así se definen los *populares*. La segunda opción, la de los *cultos*, tendría como intención

imponerle genialmente gustos nuevos; mejor dicho, adivinar en la entraña de ese alma del público unos gustos latentes, no formulados, que sirvan de material con el que el artista construye su mundo, y dárselos, hechos palabra y vida, de modo que el público sienta en la novedad que se le lanza no otra cosa que una nueva forma fresca e inédita de vivir²¹.

También decía Lorca que «el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro»²².

Claro que también podemos ver la otra cara de la moneda, los grupos que están en contra de la renovación, no sólo teatral, sino de cualquier otro tipo, y que viven muy incómodos los años republicanos. Se valdrán del teatro para hacer propaganda de tiempos pasados, siempre retratados como mejores; recurriendo a los tópicos más castizos y recuperando los hechos históricos decisivos para la nación, pero interpretados desde su rasgo ideológico conservador. Es un teatro que, aunque comparte sentido e ideología con el de otros autores como Muñoz Seca, se escribe buscando una cierta dignidad, sin acudir a lo grotesco ni potenciar lo escatológico, sino más bien al contrario. Así se multiplicarán las obras «históricas» y se llenarán las carteleras de títulos como los de Pemán, máximo representante de esta tendencia restauradora: *El divino impaciente* en 1933, *Cisneros* y *Cuando las cortes de Cádiz* en 1934... Precisamente, esta obra (estrenada en 1934) fue publicada precedida de un prólogo escrito por Tomás Borrás en el que se desgana toda una teoría teatral de lo más rancio y en la que cualquier innovación o desvío del más puro fanatismo moral y religioso es rechazable.

Su primera clave teórica de valoración se construye en torno a dos términos antagónicos, que él denomina *teatro de protagonista* y *teatro de antiprotagonista*. Históricamente, civilizaciones

¹⁸ J. Chabás, *op. cit.*, p. 598.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ P. Salinas en «Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches», *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 136.

²¹ *Ibid.*, lo que resulta chocante es que Salinas incluya a Arniches en este segundo grupo.

²² F. García Lorca, «Charla sobre teatro» (2 de febrero de 1935), *Obras completas, III, Prosa, cit.*, p. 256.

como la china o la griega han cultivado ese teatro que el llama *de protagonista*, ya que representaban los mitos fundacionales de sus respectivas religiones. Llegado un momento, este teatro desapareció dejando paso a su contrario, el *teatro de antiprotagonista*, que tan sólo imita temas y formas del anterior, pero sin su esencia. El teatro puro, –de protagonista– no volvería a resurgir hasta el Renacimiento y únicamente en tres países: Italia, Inglaterra y España. En el caso español los máximos exponentes son Lope de Vega y Calderón de la Barca, puesto que la virtud de este teatro consiste en «la crédula confianza de la verdad religiosa»²³, es decir, del cristianismo, única religión verdadera. Siguiendo este razonamiento, Borrás se permite negar la existencia de un teatro francés válido o verdadero, ya que sólo copiaría elementos españoles o italianos, así que Molière, Racine o Corneille no podrían formar parte de un estudio teatral serio. Ibsen, por su parte, tiene el privilegio de frustrar él solo la posibilidad de crear un auténtico teatro escandinavo, ya que también se deja caer en el foso del teatro de *antiprotagonista* representando «miseria moral y escarnio bajo pretensiones de revolución»²⁴.

Moratín es el gran denostado dentro del panorama español, ya que:

Como el casi marxista de Costa, cerró con siete llaves el sepulcro del Cid, y se puso a berrear contra las hazañas españolas: ¡Aquí lo que hace falta es densa y escuela!²⁵.

En el XIX y el XX consiente Borrás en salvar a Zorrilla, al duque de Rivas y a Galdós. Preguntándose por la situación actual, sólo reconoce como buen teatro el popular: sainete, entremés y género chico.

Finalmente, Borrás se atreve a definirnos, en toda su magnitud, lo que significa ese *teatro de protagonista*:

Aquel que crea el genio nacional y no el ingenio cosmopolita. Aquel que expresa la verdad particular del hombre de su época, enlazada a la verdad eterna de su tradición [...], aquel en el que nos vemos retratados, no como ciudadanos empadronados, lectores de periódicos y usuarios de la calle, sino como parte de un Todo, partículas de un Ser que se denomina Patria [...], aquel que está hecho con el espíritu, ese indefinible, de lo que es auténtica y absolutamente NUESTRO²⁶.

Huelga el decir que Pemán no defrauda y se dedica a escribir teatro de protagonista, siendo esta obra prologada una de las más excelsas que jamás se hayan escrito dentro de este –para tantos, inalcanzable– género.

Pero la exaltación del cristianismo aparece en muchos autores de la época –algunos incluso no tan marcados ideológicamente como Pemán–. La propaganda en pro del cristianismo se hace muy visible, asociada generalmente a la tradición del pueblo, y unida a la idea de libertad. Así sucede en *Cuando las Cortes de Cádiz...*, al poner Pemán en boca de doña Frasquita este parlamento:

²³ T. Borrás en el prólogo a J. M. Pemán, *Cuando las cortes de Cádiz...*, Madrid, Librería de San Martín, 1934, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 14. Esa fobia contra la Ilustración y el siglo XVIII es lugar común del pensamiento fascista e intransigente de los años veinte españoles; «España, decían Maeztu [en *Defensa de la hispanidad*] y los suyos, nunca debió de haber escuchado las voces extranjeras del liberalismo porque la expulsaron de su ser. En el siglo XVIII y en la Ilustración están los orígenes de la disipación ideológica, el ateísmo o el escepticismo racionalista», en J. Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 201.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

¿Para qué esas libertades
que nunca el pueblo ha buscado?
Libertad siempre la hubo
para lo bueno y lo cristiano:
si quieren otra... es que quieren
libertad para lo malo.

Ejemplo más extraordinario es el de Benavente, que en 1932 estrena en el teatro Beatriz una curiosa obra, atípica en su producción teatral y titulada *Santa Rusia*. La acción transcurre en Londres, hacia 1903, donde un diverso grupo de rusos enfrentados con el zarismo esperan acontecimientos revolucionarios para regresar a su país; uno de ellos es Lenin. Pero la ideología es distinta en cada caso, es casi una exposición de los distintos posicionamientos –marcados por la experiencia personal de cada uno– que pasan por lo radical y lo conservador con algún grado intermedio. Benavente admira el carácter del pueblo que se levanta en una revolución encaminada a conseguir la justicia social, pero cree necesario no despojar esa concepción de la justicia de un ingenuo sentimiento cristiano²⁷. Por eso hace un inflamado elogio del pueblo ruso revolucionario, pero en función de su espiritualidad cristiana que no está dispuesto a quitarles, a pesar del ateísmo revolucionario. Benavente quiere explicar su particular visión, y encabeza su obra con una sorprendente «Oración a Rusia»:

Por eso eres grande, Rusia, por tu misticismo ardiente, por tu fe, que te ilumina el camino que todas las tristezas del mundo oscurecen. Cristo eres tú mismo, pueblo ruso. Tú eres tu creencia, tu fe, y el plan quinquenal es el culto de esta religión de tu fe²⁸.

La República pronto quiso actuar no sólo sobre los escenarios, sino que también se preocupó por destinar sus esfuerzos al servicio de la renovación y dignificación del sistema teatral español, que, como ya hemos ido viendo, tan necesitado estaba de ella.

Lorca apuntaba bien cuando decía que

mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible²⁹.

También apuntaba Valle-Inclán, cuando «explicaba que toda reforma del teatro había de comenzar por fusilar a los gloriosos hermanos Álvarez Quintero»³⁰.

Se hace evidente que todos estaban de acuerdo en que las reformas eran improrrogables, y que era necesario pasar a la acción. La idea fundamental, la que más claramente se percibe en

²⁷ El apócrifo machadiano Juan de Mairena (y su maestro Abel Martín) expresaban ideas semejantes: «existe Rusia, la Santa Rusia, cuyas raíces espirituales son esencialmente evangélicas. Porque lo específicamente ruso es la interpretación exacta del sentido fraterno del cristianismo». A. Machado, *Juan de Mairena*, I, A. Fernández Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 96. Una idea de fondo similar puede advertirse en «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia».

²⁸ J. Benavente, *Santa Rusia, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 882.

²⁹ F. García Lorca, «Charla sobre teatro» (2 de febrero de 1935), *Obras Completas*, III, *Prosa*, cit., p. 254.

³⁰ *Apud* «La literatura entre pureza y revolución. El teatro», F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, VII (a cargo de V. García de la Concha), Barcelona, Crítica, 1984, p. 714.

todos los intelectuales que se implicaron con el proyecto renovador de la República, es que el teatro debe dignificarse regresando al pueblo, destinatario original del mismo, para abandonar la degradación a la que ha sido sometido en salas y ambientes donde sólo son admitidos unos pocos. María Teresa León recuerda que:

Comenzaban los años españoles más claros del siglo xx. Era la toma de poder de los intelectuales. La gente que había decidido «mejor que no sepan leer» estaba muda. Los privilegiados iban a ser otros. Comenzaron a movilizarse las Misiones Pedagógicas, donde tanto trabajó Alejandro Casona, y La Barraca, dirigida por Federico³¹.

Las acciones más inmediatas fueron estas que señala María Teresa León. El teatro abandonó sus escenarios habituales y salió a la calle a encontrarse con el público que siempre le había pertenecido, a compartir con él su destino original.

Tan sólo un mes y varios días después de la victoria republicana en las urnas, se crea el Patronato de Misiones Pedagógicas, que se encargará de pasear por los pueblos de España la pintura, la música, el teatro, la lectura, el arte, la ciencia... que sus habitantes nunca han podido conocer porque siempre han sido marginados de la cultura. Manuel Bartolomé Cossío, que está al frente de la experiencia, explica en el decreto de su creación, del 30 de mayo de 1931, cuál es el objetivo de las Misiones:

Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos³².

Entre sus miembros también se cuentan Antonio Machado, Pedro Salinas, Luis Cernuda... Todas estas participaciones son absolutamente gratuitas. Las Misiones salen por primera vez en diciembre de 1931; el Teatro tarda en organizarse unos seis meses más, y su componente fundamental serán los estudiantes universitarios, que dedicarán sus vacaciones estivales a dar vida a esta iniciativa. El primer director del Teatro fue Eduardo Marquina, pero el que estuvo al frente durante más tiempo fue Alejandro Casona, protagonista indiscutible de la experiencia. El repertorio se componía principalmente de obras clásicas del teatro español, y de los autores más populares, que eran asimilados mejor por el público del ámbito rural: Cervantes, Lope de Rueda, Juan del Encina o Calderón de la Barca. Casona, atendiendo a la fácil relación que surgía entre dichos autores y este público, se decidió a adaptar para el teatro varios cuentos de *El Conde Lucanor*, y llevó a escena los principales episodios del *Quijote*. Aunque el repertorio básico era éste, también representaron a autores extranjeros como Molière, y obras actuales de los hermanos Álvarez Quintero o del propio Casona, que incluso escribió algunas piezas exclusivamente para este teatro ambulante. El teatro de Casona se fusionó con el coro del musicólogo Torner creando El Coro y Teatro del Pueblo, llegando a representar en unas trescientas ocasiones. Y eso que a menudo la situación política repercutió sobre su funcionamiento. Durante el periodo electoral

³¹ M. T. León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 108.

³² Apud G. Rey Faraldos, «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos, *El teatro español entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, 1992, p. 153.

de 1933, las salidas fueron casi inexistentes, y en 1935, el Gobierno de la CEDA recortó considerablemente su presupuesto. En cualquier caso, no se rindieron y continuaron representando hasta la Guerra Civil, en que les heredarían María Teresa León y sus Guerrillas del Teatro. Como apunte parateatral, habría que destacar que el teatro fue acompañado frecuentemente por el guiñol de las Misiones –a cargo de Rafael Dieste–. El guiñol en la época despertó el interés de algunos autores que, como Lorca o Alberti, escribieron piezas para actores de cartón. Este rasgo también da una idea del carácter popular y festivo que tenían las salidas del Teatro.

La otra experiencia cultural itinerante que nos indica María Teresa León –en este caso estrictamente teatral– es La Barraca, dirigida e impulsada por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. El interés es coincidente con el de las Misiones:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto; y tener encerradas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar la fuente de los ríos o poner toldo al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas³³.

La filiación entre ambos proyectos es clara, y así lo reconocen sus autores. El fin que persiguen es el de conseguir que el pueblo, desplazado de ciudades y teatros donde se representan obras que no tienen que ver con ellos, pueda conocer –y reconocer– su riqueza artística, y ayudar a dignificar la producción futura. Hay un profundo respeto por el público al que se dirigen, y un interés verdadero por captar su atención y su aplauso. Lorca está plenamente convencido de que no hay posibilidad para el teatro si no se tiene en cuenta al pueblo, si no se produce el regreso a las formas más elementales donde se origina la teatralidad. La Barraca es un proyecto que alimenta su etapa creativa más importante, durante el cual se gestan sus grandes tragedias, producto directo de las enseñanzas adquiridas de este teatro:

La Barraca... Eso es algo muy serio. Ante todo es necesario comprender por qué el teatro está en decadencia. El teatro para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es, además cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso³⁴.

Pero no fueron los únicos que se decidieron a sacar el teatro a las calles y plazas de los pueblos de España. En realidad, existió una suerte de contagio por el que se repitieron ensayos de teatro ambulante en muchas zonas del país, a pequeña escala y mucho más modestamente, sin duda. El responsable de otro de estos grupos, El Búho en Valencia, fue Max Aub, de quien hablaremos a continuación.

La otra gran actuación republicana en relación con el teatro es el proyecto de creación de un Teatro Nacional³⁵. No pudo ser, pero el Frente Popular fue el que más cerca estuvo de lograrlo en 1936. Esta no era una cuestión nueva en 1931, sino que –sobre todo durante la déca-

³³ F. García Lorca, «Alocución al pueblo de Almazán» (julio de 1932), *Obras completas*, III, *Prosa*, cit., p. 215.

³⁴ P. Suero, «Hablando de “La Barraca” con el poeta Federico García Lorca», 15 de octubre de 1933, *Obras completas*, III, *Prosa*, cit., p. 451.

³⁵ Importantísimo el artículo de J. Aguilera Sastre, «El debate sobre el Teatro Nacional durante la dictadura y la República», en D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos, *op. cit.*, pp. 175-187.

da anterior— había sido continuo tema de debate en los periódicos. Las cuestiones que se discutían habitualmente eran las referidas al modelo en el que había que inspirarse (con partidarios del francés, del italiano, y muchos del ruso) y también las que señalaban el lugar donde tendrían que situar la sede.

El problema de los teatros es ya conocido para nosotros. El eterno candidato en estas discusiones era el Teatro Español, que como ya he dicho en otras ocasiones, era el único en Madrid que no tenía que vivir de las recaudaciones obtenidas en la taquilla. La cesión del teatro a una compañía se hacía mediante concurso. La mayoría de autores dramáticos no estaba de acuerdo con que la cesión durase varios años, ya que eso daba lugar a la desaparición casi total de algunos autores. Durante el *reinado* de Fernando Díaz de Mendoza y su mujer María Guerrero, las tensiones con Valle-Inclán y Benavente fueron notorias, y ya en los años de la República, la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás también fue muy presionada por los sectores conservadores para que abandonasen el Español, polémica que afectó al estreno de *Yerma*. Realmente, lo que imposibilitó siempre esta elección es que era un teatro municipal que el ayuntamiento de Madrid no quería ceder al Estado. A lo largo de los años de la Dictadura primorriverista, tuvo lugar un ensayo menor con el proyecto de un Teatro Lírico Nacional que se ve frustrado sucesivamente por la falta real de apoyo (sobre todo económico). Ya durante la República, todos los esfuerzos se orientan hacia 1935, pensando en el tricentenario de Lope de Vega. Se dan tímidos pasos como el nombramiento de Rivas Cherif (¿el gran hombre del teatro durante la República?) para el recién creado puesto de delegado del Gobierno en el Teatro María Guerrero en diciembre de 1933 (en mayo de ese año había sido nombrado subdirector del Conservatorio) y será quien se encargue de organizar el Teatro Escuela de Arte (conocido como TEA):

El TEA pretendía renovar a fondo el *hecho teatral* en su totalidad, y no tenía nada que ver con el teatro de aficionados. Esta cooperativa formó actores, directores, sastres, decoradores y todo lo que se necesitaba para plantear una alternativa global al teatro comercial existente. De haber cuajado su impacto habría sido memorable³⁶.

En 1934, ya cercana la conmemoración del centenario de Lope de Vega, se aprueba un presupuesto de 500.000 pesetas para la creación del Teatro Nacional (mismo importe que se aprobó para la puesta en marcha de La Barraca lorquiana). En febrero de 1935 vuelven a reunir la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos³⁷, que proponen como mejor opción la reforma del María Guerrero como sede del Teatro Nacional. Tras la dimisión de dos de sus miembros, Benavente y Marquina, piensan en vertebrarlo en tres secciones, que serían albergadas por tres teatros distintos: El Teatro de la Ópera (ópera), el María Guerrero (zarzuela) y el Teatro Español (dramático). Pero en mayo se les retira la subvención (que pasa al presupuesto de las celebraciones) y la Junta dimite, quedando de nuevo en suspenso el proyecto.

El último intento corrió a cargo del Frente Popular, que en un decreto del 7 de Julio de 1936 (a escasos diez días de la sublevación), aprobaba la creación de un Teatro Nacional con sede en el María Guerrero. Al parecer, dicho proyecto tenía mucho que ver con el que, unos dos meses

³⁶ En V. García de la Concha, *op. cit.*, p. 720.

³⁷ Compuesta por Mariano Cuber (presidente), Jacinto Benavente (vicepresidente), Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Antonio Estremera, Emilio González del Castillo, Tomás Borrás, Francisco Alonso, Pablo Luna, Jacinto Guerrero, José Serrano, Eduardo Yáñez y Luis París.

antes había remitido Max Aub al presidente Manuel Azaña, y del que ahora vamos a hablar. Pero no pudo ser, y en 1940, Felipe Lluch (colaborador de María Teresa León en las Guerrillas del Teatro durante la guerra) volvía a abrir las puertas del María Guerrero, ahora con el nombre de Teatro Nacional de la Falange, que se había instalado previa y transitoriamente en el Español³⁸.

Retomando el último intento republicano de crear un Teatro Nacional, es necesario mencionar el escrito que Max Aub dirigió en mayo de 1936 a «Su Excelencia el Presidente de la República Don Manuel Azaña, escritor»³⁹. Ya desde el encabezamiento, aprovecha para destacar inteligentemente la faceta de escritor y también dramaturgo –había estrenado *La Corona*, en el Teatro Español– de Azaña. En la breve introducción que antecede a la redacción del *Proyecto*, afirma estar convencido de la viabilidad del mismo, de que a pesar de la pobre situación en que se encuentra el teatro en España hay una salida:

No hallaron lugar en este proyecto los utópicos sueños de cada cual. La realidad imprimió en él sus posibilidades. El Teatro nacional que aquí, en el papel, nace, puede vivir a poco que vucencia en ello se empeñe⁴⁰.

Se trata de un proyecto global, que piensa en el teatro, la ópera, la danza, el conservatorio... aunque, naturalmente, el teatro –llamémoslo dramático– ocupe un lugar preferente.

En cuanto al edificio, Aub considera que sería necesario construir uno nuevo, de modo que, transitoriamente, considera dos candidatos para una sede provisional, que son –por supuesto– el Español y el María Guerrero. El María Guerrero queda señalado como el más idóneo, ya que cree que el Ayuntamiento de Madrid no permitirá que el Teatro Español se convierta en un teatro estatal.

El segundo paso implicaba crear un nuevo cargo de designación gubernamental: el de director del Teatro Nacional. De elección cada cinco años, no podría ser destituido antes del transcurso de los mismos, para así preservar la labor teatral de los posibles vaivenes políticos. Este director deberá de seleccionar varios directores de escena que constituirían un comité de lectura en el que sólo el director tiene derecho de veto. Seleccionadas las obras por este comité, cada director de escena presentará la obra que elija individualmente, con total libertad creativa. Max Aub sugiere cuatro directores de escena (director no propone, aunque creo que debe entenderse que se considera candidato principal): Federico García Lorca, por su labor desempeñada al frente de La Barraca; Cipriano Rivas Cherif, responsable del Teatro Escuela de Arte; Alejandro Casona, autor, director, actor... en las Misiones Pedagógicas; y Gregorio Martínez Sierra.

En lo que se refiere a los actores, se necesitará una compañía con una plantilla aproximada de cuarenta miembros, seleccionados en oposiciones y que, por tanto, se convertirán en funcionarios del Estado. Se pretende que la compañía tenga «airosos repartos, pero exenta de primeras figuras [...]». El verso no necesita divos, sino actores que den su peculiar valor a cada texto»⁴¹. Los actores, como en un régimen de cooperativa, percibirán un sueldo fijo al que sumarán el reparto de los beneficios de la taquilla cuando los hubiera. Los actores son una de las grandes preocupaciones de Aub, y se nota. La sombra del TEA se proyecta en este punto de manera evi-

³⁸ También intervino en esta adjudicación Tomás Borrás, de quien ya hemos hablado.

³⁹ M. Aub, «Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela nacional de baile», en M. Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral (escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 129-152.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁴¹ *Ibid.*, p. 142.

dente; hay que enfrentarse al proceso de formación de los actores y elevarlo a la categoría europea. El actual conservatorio no sirve, y hay que crearlo de nuevo con Rivas Cherif al frente, no hay duda. En este conservatorio los estudios de formación serían muy completos. Uno de los rasgos más innovadores serían quizá los cursos que se impartirían sobre historia del teatro desde la antigüedad a nuestros días, incluyendo el teatro de masas.

En cuanto al repertorio, el predominio del teatro clásico es indiscutible (casi el cincuenta por ciento, ya que de las nueve funciones semanales, al menos cuatro deberán ser obras de los *Siglos de Oro*). Asimismo, podrán representarse traducciones de obras extranjeras (máximo dos por temporada).

Tampoco se olvida de algo fundamental, el público. Tiene muy claro a quien pertenece este teatro: «El Teatro Nacional es el teatro del pueblo. Se procurará dar representaciones gratuitas con la mayor frecuencia y, en días fijos, funciones a precios mínimos»⁴². Teniendo en cuenta esta intención, los ingresos tendrán que ser forzosamente exigüos, así que –una posible subvención estatal aparte– propone opciones que sirvan para la financiación del Teatro Nacional inspiradas en antecedentes llevados a cabo por otros países como Italia, que impuso una rentable tasa sobre la compra de aparatos de radio, o Yugoslavia, que incrementó ligeramente los precios del cine. «Es lo menos que el cine puede hacer en pro del teatro»⁴³, piensa Aub. Aventura un posible presupuesto de un millón de pesetas, creyéndolo suficiente para iniciar el camino.

Por último, considera que el Teatro Nacional no debe prescindir de otros teatros alternativos, que deben hacerse complementarios de él y servirle de apoyo y lugar de preparación y crecimiento para los actores. Tiene que haber un teatro experimental minoritario, que esté en contacto con las vanguardias; y otro universitario, como los que ya llevan algunos años funcionando –él participó en El Búho, grupo teatral itinerante localizado en Valencia–. Su opinión es que

el excelente resultado que algunos teatrillos han dado estos últimos años debe de servir de estímulo para el desarrollo de los mismos y creación de otros nuevos. Son una espléndida escuela, forman un público y la esperanza de un seguro renacimiento⁴⁴.

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 imposibilitó su proyecto. O quizá no. No del todo, por lo menos. Dice Juan José Millás que un día se dio cuenta de que

en la vida de las personas era más importante lo que no sucedía que lo que sucedía [...]. Pensé entonces que cada uno de nosotros lleva dentro un «lo que no», es decir, algo que no le ha sucedido y que sin embargo tiene más peso en su vida que «lo que sí», que lo que le ha ocurrido [...]. Todo el mundo tiene una herida por la que supura un «lo que no» que ningún «lo que sí», por extraordinario que sea logra suturar⁴⁵.

De manera que Max Aub nos deja por escrito su «lo que no» con fecha de un 12 de diciembre de 1956, y lo titula *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*⁴⁶. Este texto

⁴² *Ibid.*, p. 144 bis.

⁴³ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁵ J. J. Millás, *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 65-66.

⁴⁶ El texto completo puede encontrarse en J. Rodríguez Puértolas, «Max Aub en la Academia Española», *República de las letras* 75 (2002), pp. 39-73. Como dice el mismo Rodríguez Puértolas (p. 40), «El discurso de ingreso en la Aca-

no es otra cosa que una [re]creación –absolutamente verosímil– del discurso de recepción en la Academia Española (que ya no es *Real*), y la correspondiente contestación a su discurso, en boca de su gran amigo Juan Chabás y Martí. Los hechos históricos que vamos conociendo nos dicen que Fernando de los Ríos es el actual presidente de la República, que Aub es director del Teatro Nacional desde 1940 (así que éste sería su cuarto mandato, según lo que él mismo proyectó), y que va a ocupar el sillón que antes perteneció a Valle-Inclán.

El discurso está lleno de homenajes desde la primera a la última línea, ya que muchos de los nombres de los que nos va a dar noticia pertenecen ya a muertos, algunos «a consecuencia del Movimiento Nacional existente»⁴⁷. Nos dice que piensa incluir en el diccionario la acepción particular –elevada a género teatral– que le dio Valle-Inclán al término *esperpento*; que Lorca ha conseguido representar con éxito su teatro «irrepresentable» y que ha escrito obras nuevas. Alberti se ha convertido en un autor teatral con gran éxito, también Miguel Hernández. Manuel Altolaguirre se dedica sobre todo al cine, pero no abandona el teatro; Bergamín escribe autos sacramentales cada día más barrocos; y hay multitud de nuevos y buenos autores como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Jorge Semprún o Fernando Arrabal... En resumidas cuentas, el futuro del teatro español está asegurado, en parte por la libertad en la que pueden crear estos nuevos valores, y en parte por la cantidad de buenos y variados teatros que llenan la geografía española (habla de quince salas en Madrid y Barcelona; ocho en Valencia; cinco en Sevilla..., algunas de ellas en lenguas como el catalán o el euskera).

Pero no le falta realismo, ya que entre tanta prosperidad y buen hacer faltaban algunos, pero no se ha olvidado de ellos:

No pido perdón por haber omitido el grueso de nuestro –aunque no queramos– ejército. Hablen otros de los manufactureros que llenan el mayor número de las salas de buena digestión y cordiales saludos de fila a fila, de palco a palco, donde se representan los engendros teatrales al uso. No por ello quiero dejar de citar a sus autores para redondear este panorama y no vaya a creerse que todo es llano. Queden, pues aquí, en su lugar, los nombres y apellidos de don Luis de Vargas, don Pedro Muñoz Seca, don Enrique Jardiel Poncela, don Juan Antonio Luca de Tena, don César González Ruano, don José López Rubio, don Edgardo Neville y los innumerables Pasos que honradamente ganan su vida con sus trabajos, que poco tienen que ver con mi concepto de teatro, que no es sólo –en mi opinión– dar placer y contento⁴⁸.

Claro que más interesante aún es la «contestación» de Juan Chabás. En estas páginas, como si de un guiño cervantino se tratase, también se recuerda el *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* que anteriormente hemos comentado, y lo más importante, nos cuenta lo que sucedió después de que Azaña lo leyera (atención a las fechas):

demia, he de apresurarme a decir, no es burla ni es broma, sino una historia de lo que pudo haber sido y no fue». En la misma línea de otros escritos suyos, que también conectarían con ese «lo que no»: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960).

⁴⁷ De esta manera se rellenaban algunas de las partidas de defunción de los que eran fusilados por los franquistas. Así murió Federico García Lorca en 1936; poco a poco fue agonizando hasta 1942 Miguel Hernández en las cárceles del Régimen; Azaña murió exiliado en 1940; Fernando de los Ríos, exiliado, en 1949; Antonio Machado, exiliado en Francia, en 1939; su buen amigo Juan Chabás, exiliado en México, en 1954...

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

Nombrado el 18 de julio de 1936 «para estudiar el establecimiento de un Teatro Nacional», se inaugura éste, en lo que fue *Teatro Real*, el 1 de abril de 1939. En el *Diario Oficial* de esa fecha puede leerse el nombramiento de nuestro neófito como «director del Teatro Nacional»⁴⁹.

Los resultados de su nombramiento son muchos y variados (acordes con su proyecto): se representa teatro griego, a Shakespeare en traducciones hechas por poetas como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Salvador de Madariaga o León Felipe. También se estrenan obras de autores extranjeros de la talla de Bertolt Brecht, Cocteau, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Tennessee Williams, Arthur Miller y un largo etcétera. Buero Vallejo triunfa y se consagra con *Historia de una escalera* y Luis Buñuel se presta a hacer el montaje de *Esperando a Godot*. Asimismo se presentan obras de los grandes autores hispanoamericanos: Usigli, Villaurrutia o Salazar Bondy. Y se reponen, además, las mejores obras de autores como Galdós, Unamuno, los hermanos Machado, Valle-Inclán, Azaña, *Azorín*, León Felipe, Claudio de la Torre, Alejandro Casona, García Lorca, Alberti...

Aub decide borrar la guerra y los efectos que ésta produjo, que destruyeron las posibilidades de que su proyecto triunfara de la manera que él –y muchos– hubiésemos deseado que lo hiciera.

Federico, muerto al comenzar la agonía; Antonio Machado, al terminarla. Dos poetas. Ninguna guerra había conocido jamás esa gloria⁵⁰.

Juan Chabás tampoco pudo contestar ese día a Max Aub –había muerto en 1954–, pero podría hacerlo hoy, a través de una de sus páginas:

Esta espléndida promesa [refiriéndose a *La Barraca* y a Lorca] fue asesinada, como tantos otros brotes de la cultura española, por las flechas de la insurrección falangista⁵¹.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ M. T. León, *op. cit.*, p. 215.

⁵¹ J. Chabás, *op. cit.*, p. 600.