


6-1992

## Piscator y el Teatro Revolucionario en la Primera Mitad del Siglo XX en España

César de Vicente Hernando

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Vicente Hernando, César de (1992) "Piscator y el Teatro Revolucionario en la Primera Mitad del Siglo XX en España," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp.123-140.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 9

---

# PISCATOR Y EL TEATRO REVOLUCIONARIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN ESPAÑA

*César DE VICENTE HERNANDO*

### I.

El teatro revolucionario español empezó a prepararse gracias a los testimonios que de manera directa se fueron dando de la revolución rusa:

La influencia de autores y teatros extranjeros en las polémicas de aquellos años no deja lugar a dudas. Como en otros dominios artísticos, la fascinación de la actividad cultural surgida de la Revolución Rusa se hizo sentir poderosamente a pesar de que el teatro ruso se conocía poco en España antes de las visitas a Rusia de Alberti, Aub y Sender en 1933.<sup>1</sup>

Sin embargo, antes de esas visitas, muchos otros habían publicado ya las impresiones que le había producido sus visitas a la URSS. Desde burgueses progresistas como Fernandop de los Ríos con *Mi viaje a la Rusia soviética* (1921) hasta socialistas como Alvarez del vayo *La nueva Rusia* (1926) o sindicalistas como Angel Pestaña *Setenta días en Rusia* (1924)<sup>2</sup>. Pero van a ser tres libros publicados entre 1929 y 1931 los que van a impulsar definitivamente los intentos de construir un teatro que respondiera a su época. Por una parte el libro de Romain rolland *Teatro de la Revolución* (1929), donde se habla del teatro de masas por primera vez, creó, en España, su práctica escénica y su modo de vertebración en la sociedad. El *Teatro político* de Erwin Piscator 1930), donde se teoriza sobre lo que es un teatro revolucionario, para qué sirve, sus funciones, y

---

<sup>1</sup> COBB, Christopher, *La cultura y el pueblo*, Madrid, CSIC, 1981, p. 60.

<sup>2</sup> FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Madrid, 1980; SANTONJA, Gonzalo, *La república de las letras*, Barcelona, 1989.

se narran las experiencias de los sucesivos teatros fundados por Piscator así como se describen minuciosamente los problemas en la puesta en escena de obras, razones y debates de y sobre su práctica; y el drama de Ernst Toller *Los destructores de máquinas* (1931), ejemplo de un texto del nuevo teatro. A estas tres obras fundamentales debe añadirse el ensayo de Ramón J. Sender *Teatro de masas* que, utilizando material de aquí y de allá, supo concebir un teatro revolucionario para la escena española. Este texto quedó en buena medida invalidado por el propio Sender que al viajar a la URSS conoció allí el teatro de propaganda y de agitación que consideraba servía mejor a las condiciones de la política española.

El novelista José Díaz Fernández dedicó un capítulo de *El nuevo romanticismo* (1930) al proyecto del teatro nuevo advirtiendo, sin embargo, de cómo ningún joven del momento tiene sentido revolucionario y se limita a imitar, y es por ello

que leer en esta coyuntura "El teatro político" (sic) de Piscator, es como trasladarse a otro hemisférico escénico. Porque asimilarse el relato del gigantesco esfuerzo emprendido por el "regisseur" alemán se precisa en primer lugar fallar el pleito que aún se sustancia en ciertos medios cultos acerca de las relaciones entre el arte y la política.<sup>3</sup>

Esto implica que hasta 1930 no había habido ningún intento serio de crear un teatro revolucionario a pesar de que existían condiciones suficientes para realizarlo. Es lo que explica que los intentos que se hicieron principalmente en Barcelona a partir de 1931 por M. Faure y Carlos Llopart (que publicaron manifiestos y notas en *L'Hora*) y los que después haría el Teatro de Masas de la misma Barcelona en 1933, al igual que el grupo *Nosotros* de César e Irene Falcón, no tuvieran el suficiente peso. Esto es

El examen de las actividades de éstos (los grupos existentes ya, por ejemplo, elde l'Associació Obrera del Teatre, de 1927) nos hace sospechar -dice Cobb- una separación casi completa entre los "agitadores" y los escritores profesionales.<sup>4</sup>

Como le ocurrió a Piscator, no había autores y el debate sobre lo que era teatro revolucionario y lo que no lo era siguió nutriéndose de la falta de perspectivas en el repertorio del nuevo teatro. Vino a suplir la carencia la adaptación de novelas rusas y la puesta en escena de obras de teatro crítico alemán o soviético: Maiakovsky, Gorki, Toller,... pero no había un teatro para el proletariado español, un teatro popular-nacional. Con todo, los conceptos siguieron

---

<sup>3</sup> DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo*, Madrid, 1985, p. 144.

<sup>4</sup> COBB, *op. cit.* p. 62.

siendo fórmulas de adscripción ideológica y no formas de concebir un teatro alternativo al que había implantado la burguesía. Y así

la paradoja, desesperante, era obvia. Cuando se hablaba de "teatro popular" se hablaba de una entelequia, de un teatro en el que las minorías burquesas progresistas defendían los intereses políticos del pueblo, a través de formas dramáticas, muchas veces nacidas de la sedimentación de lo que un día fueron o eran todavía expresiones populares, pero ofrecidas y enmarcadas en el ámbito social y cultural de la pequeña burguesía.<sup>5</sup>

En 1933, el gobierno retiró las Misiones Pedagógicas y el nuevo teatro tuvo además que emprender una tarea de educación política y social previa a su intento de establecer un teatro de agitación. La multiplicidad de conceptos no es más que la imagen de un desarrollo rápido de las necesidades que tenía el proletariado para la transformación revolucionaria del Estado. Los distintos Centros y Grupos que aparecieron tuvieron tareas diferentes dependiendo del lugar en que se instalaran y de la mayor o menor concentración sindical -y de qué signo- que hubiera. No era lo mismo, desde luego, pensar un teatro revolucionario en la Barcelona industrial de 1930-36, que en la Granada del mismo periodo. Los grupos de teatro hicieron giras por zonas devastadas y pobres pero cercanas a zonas industriales, focos urbanos señalados o esas zonas conflictivas por otras cualesquiera razones. El teatro social se limitaba a reflejar la realidad sin crítica, pero eso no era aceptado por los teóricos de un teatro de avanzada. Para el director alemán Erwin Piscator

la propaganda debe comenzar por señalar, en lo que es, lo que debe ser.<sup>6</sup>

Por otra parte, el concepto de "revolucionario", ya se verá más adelante, está infravalorado. Algunos críticos han notado la amplitud que esa palabra tenía en 1933, tanta que hasta los discursos fascistas hablaban de revolución social. En 1932, aunque lo había empezado a escribir ya en 1928, César Vallejo publicaba *El arte y la revolución*, un libro en cierto modo en la línea de los trabajos de estética revolucionaria que circulaban ya por toda Europa, y que recogía los términos exactos para el nuevo arte: el arte revolucionario era, sencillamente, el que estaba contra la burguesía. Los intelectuales de todos los países tenían una tarea común:

---

<sup>5</sup> MONLEÓN, José, *El mono azul*, Madrid, Ayuso, 1979, p. 171.

<sup>6</sup> PISCATOR, *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1979, p. 43. Palabras que recuerdan las intenciones de Sastre en *La sangre y la ceniza*: "Dejemos las cosas en su sitio; no como estaban."

la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad.<sup>7</sup>

La destrucción de otro orden social imperante había comenzado ya con Valle-Inclán:

lo que muere en las tablas, como moría a lo largo del "ruedo ibérico", es la España oficial, la "fantasmagórica" de la Restauración.<sup>8</sup>

El teatro que destruya el nuevo orden social de la burguesía no ha llegado aún pese a los intentos de algunos autores y las movilizaciones de los centros sindicales. El libro de Vallejo viene a sumar un problema más, un problema que ya había intentado resolver Díaz Fernández con *El Blocao*, primero y con *La venus mecánica*, después; esto es, la incorporación de la estética vanguardista en la realización del nuevo arte. En el mismo periodo de agitación 1930-1936, la burguesía reaccionaria, alguno de los cuales apoyaba abiertamente ya al fascismo, responde a los intentos del proletariado de concebir un arte propio: el nuevo teatro tiene un fin muy concreto, la propaganda católica y la exaltación del individualismo cristiano y místico: *Teresa de Jesús* (1933) de Marquina o *El Divino Impaciente* (1933) de Pemán son buenos ejemplos de ello.<sup>9</sup>

Así las cosas, no puede formarse un teatro propiamente revolucionario ya que, si seguimos las tesis de Trotsky sobre el desarrollo de la cultura de la revolución, no hubo teatro contrarrevolucionario. La burguesía se limitó a mantener las viejas tácticas de disuasión culturales y toda una historia mitificada.

## II.

Durante el periodo republicano no fueron escasos los libros editados que trataban sobre la teoría de la revolución proletaria (véase Introducción). También es significativo que mientras el socialismo aceptaba la vía parlamentaria para cambiar las estructuras, los anarquistas de la CNT mediante una editorial llamada Tierra y Libertad, defendieron la vía radical para transformar la sociedad: sus libros se convirtieron en el instrumento de análisis de las insurrecciones obreras en distintas regiones españolas: Asturias, Cataluña,... siempre confrontadas con las revueltas populares que se estaban produciendo en otros países: la húngara, la alemana,... La Revista *Leviatán*, dirigida por Luis Araquistáin, cuyo primer número apareció en Mayo de 1934, intentó explicar la controversia que en el movimiento revolucionario se estaba dando y que se refería a si un Partido Socialista debía participar en la formación de un gobierno burgués, como ya había

---

<sup>7</sup> VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Barcelona, CSIC, 1978, p. 15.

<sup>8</sup> FUENTES, *op. cit.*, p. 125.

<sup>9</sup> Para una lista más completa véase RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Literatura fascista española*, I, Madrid, Akal, 1986.

hecho en 1931. El artículo firmado con las iniciales J. B. era "La posición del socialismo en la democracia burguesa" y fue publicado en el mes de Abril de 1935. Lo fundamental de este ensayo es que, primeramente, señalaba el cambio de intenciones que la burguesía había experimentado tras la revolución rusa y, después, advertía de la imposibilidad de conseguir una transformación real hacia el socialismo desde dentro de la burguesía:

No faltan, sin embargo, aun dentro del campo socialista, quienes opinan que el ejercicio del Poder por el socialismo permitiría introducir modificaciones sustanciales en la estructura social y atajar los vicios del régimen capitalista. Si teóricamente parece posible, la experiencia práctica lo niega. La burguesía, que conserva todas sus armas, sabotea cuantas soluciones aporta un Gobierno socialista, por modestas y tímidas que sean<sup>10</sup>

ya que

La burguesía tiene la gran prensa para poner de relieve al "fracaso socialista"; conserva la propiedad de las fábricas y de las tierras para agravar los problemas del paro y de la depauperación económica; echa siete llaves a su dinero, a fin de ratificar el ambiente necesario al crédito; tiene todas las palancas para inutilizar el mecanismo del tráfico.<sup>11</sup>

Una vez más se hacía obvio que, como en el arte, en la política el camino hacia el socialismo no podía emprenderse desde dentro de la burguesía, esto es, desde las concepciones burguesas del arte y del mundo, y que el tan discutido, traído y llevado arte revolucionario debía tener sus propias formas y finalidades, así, por ejemplo, a una literatura de evasión debía responderse con una literatura de análisis social; a una literatura de análisis social debía responderse con una agitación social, y a ésta con la revuelta; el socialismo, una vez implantado, tendría que crear un arte para las nuevas necesidades.

En los años 30 (aunque los estudios sobre arte y literatura de Trotsky aparecieron en 1923) se reprodujo el debate de si el arte revolucionario debía ser en esos momentos un arte que reflejara la revolución; los procesos revolucionarios o las imágenes de la huelgas y revueltas obreras, o si por el contrario era necesario crear obras que estuvieran imbuidas de la nueva conciencia surgida de la revolución o del trabajo revolucionario que estaba gestando el futuro. La distinción es fundamental, como indica Trotsky, ya que en un caso u otro hablamos de obras sobre la revolución o de arte revolucionario. Los resultados de los diferentes intentos de crear un arte revolucionario en España no fueron iguales en 1931 que en 1935 ni 1937. Si bien es cierto que no existió prácticamente una

---

<sup>10</sup> PRESTON, Paul, (ed.) *Leviatán*, Madrid, Turner, 1975, pp. 126-27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 127.

conciencia artística revolucionaria como la de Piscator, por ejemplo, Meyerhold o Pudovkin, o incluso brecht (en lo que se refiere al teatro) sí es cierto que desde la burguesía radical y en constante dialéctica con su propio trabajo y consciente del instrumento revolucionario que suponía, muchos artistas elaboraron sus obras para ese futuro: numerosos textos trataban de resolver los problemas que se habían generado en una sociedad capitalista en crisis. Las vanguardias, la técnica, la abstracción, el hundimiento del realismo,... No puede olvidarse en ningún momento que estos artistas participaron de la quiebra de unos valores que ellos mismos no habían podido asimilar, la España de 1900 a 1931 había sido la España fantasmagórica de Valle-Inclán. Es por ello que para explicar tanto esto como lo ya repetido más atrás, la ausencia de un proyecto común de transformación del arte burgués, debe entenderse que

el arte se crea sobre la base de una interacción constante entre la clase y sus artistas, tanto en el plano de la vida cotidiana como en el de la cultura y el de la ideología.<sup>12</sup>

Y así se comprenderá porqué no existe ningún Kafka en España, porqué se crean obras sobre la guerra del Norte de Africa -*Imán* de Sender o el ya citado *El Blocao* de Díaz Fernández, o sobre la influencia de la Iglesia en las conciencias juveniles -*AMDG* de Pérez de Ayala o *El jardín de los frailes* de Azaña, y no obras como *Metrópolis* de Lang, *El gabinete del Doctor Caligari* de Wiene, o sencillamente los experimentos teatrales y literarios de Piscator, Toller, Seghers, Malraux,...

En esta línea, una de las principales tareas del arte revolucionario no es justamente

crear una nueva cultura en el seno del capitalismo, sino derrocar el capitalismo en pro de una nueva cultura.<sup>13</sup>

La literatura -el arte- debe llevar a su cúspide la lucha obrera, un teatro que inculque "conscientemente la lucha de clases" (p.4). Pero, y esto es lo esencial, esta cultura durante la revolución no es una cultura socialista ya que, según se expresaba Lenin según interpreta Trotsky:

"en la medida en que existe una cultura, ya no es proletaria". Este pensamiento es completamente claro. Mientras más el proletariado, ya en el poder, eleve su propia cultura, más cesará ésta de ser una cultura proletaria, haciéndose cultura socialista.<sup>14</sup>

lo que explica que el propio Trotsky en otro lugar afirme que

---

<sup>12</sup> TROTSKY, León, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1973, p. 139.

<sup>13</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>14</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 172.

expresiones como "literatura proletaria" y "cultura proletaria" son peligrosas, porque comprimen erróneamente el porvenir cultural dentro de los estrechos límites actuales; falsean la perspectiva, y no respetan las proporciones, adulteran las medidas y cultivan la peligrosísima arrogancia de los pequeños círculos.<sup>15</sup>

tesis a las que se oponen otros críticos marxistas en la misma época. El caso más representativo el de Lunacharski en un trabajo titulado "La lucha de clases en el arte", publicado en 1929<sup>16</sup>. El debate fue trasladado a España por algunos escritores muy poco tiempo después, aunque los sentidos no fueran los mismos. Para Francisco Mateos, en un artículo aparecido en Noviembre del 31 en *La Tierra* titulado "¿Un arte proletario? aclaremos", el "arte proletario" era un aspecto más de la ideología burguesa "copiando fatigosamente lo que a una mentalidad actual no puede interesar"<sup>17</sup> y concluía que, para salir del "confusionismo" había que hacer un arte

que responda totalmente al modo subjetivo de la cultura que queremos crear y que sólo podemos manifestar con rasguños en filosofía y en arte.<sup>18</sup>

Una vez más la tesis es que el arte revolucionario debe hacerse desde la praxis revolucionaria y no desde la burguesía. Si bien quizá esto no fue posible en España, sí hubo intentos de conformar un arte para la colectividad. En la línea de lo expresado por Gramsci en 1934, la labor para la creación de un arte popular - de un arte para la colectividad- debía pasar por hacer de ese arte, de esa cultura - dice el marxista italiano- algo asumible por el pueblo sin importar si se hace para él o nace de él mismo. Lo asumible puede estar contaminado por las clases altas, como parece estudiando la cartelera teatral en el Madrid resistente. Esta idea de representar lo colectivo se tradujo también al teatro en la Alemania de entre guerras, lo que, sin duda, constituyó un importante cambio de perspectiva:

En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus relaciones con la sociedad.<sup>19</sup>

entendiendo así que

---

<sup>15</sup> Ibid., *op. cit.*, p. 120.

<sup>16</sup> Ahora en LUNACHARSKI, Anatoli, *Sobre cultura, arte y literatura*, La Habana, Arte y Cultura, 1985.

<sup>17</sup> COBB, *op. cit.*, p.227.

<sup>18</sup> Ibid., *op. cit.*, p. 227.

<sup>19</sup> PISCATOR, *op. cit.*, p. 170.



esta época, con sus exigencias sociales y económicas, acaso ha quitado al individuo lo humano que tenía, sin regalarle, en cambio, la más alta humanidad de una sociedad nueva, ha erigido sobre el pedestal un nuevo héroe: se ha erigido a sí misma.<sup>20</sup>

Las exigencias no sólo se referirán a una construcción escénica y a una forma de narración (medios de producción) sino a la transformación del modo de producción teatral burguesa por un modo de producción teatral comunista: la colectivización (cf. pp. 182 y ss. del *Teatro político*) o, como explícitamente dice Piscator: "romper, como empresa, con las tradiciones capitalistas" (p. 42) ocn lo que esto conlleva. Desde esta perspectiva debe entenderse la revolución de la arquitectura teatral que propone Piscator-Gropius pues:

"La arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente (...) Pero las raíces de la dramática y la arquitectura penetran hasta la forma social de la época" (p. 159).

Pero el trabajo que se estaba realizando en Berlín se convirtió, por la especial coyuntura socio-política que había creado el sistema oligárquico de la monarquía de Alfonso XIII primero y la dictadura de Primo de Rivera después, en un intento por acercar el pensamiento burgués más progresivo respecto del arte al pueblo, como hizo García Lorca o Alberti al buscar "en los viejos cancioneros una norma que les ayudara a descubrir la comunicación popular". Es decir

había que buscar en las formas populares los caminos por donde escapar de los cerrados y confortables locales, en los cuales celebraba la burguesía sus ceremonias de poder.<sup>21</sup>

Pero la situación del pueblo español hacía esto imposible, por lo menos en lo que se refiere a la concepción de un arte popular-revolucionario. De hecho, Alberti y García Lorca se apartaron de esas formas populares absorbidos por la vanguardia burguesa con *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York* respectivamente, ambos de finales de los 20, mientras que Díaz Fernández buscaba la cohesión de vanguardia, pueblo y revolución, como ya intentara en la URSS por las mismas fechas el director teatral Meyerhold o en cine Vertog<sup>22</sup>. Sólo en 1930 Alberti volvería con su *Elegía cívica* en poesía, y en 1931 con su *Fermín Galán* en teatro, al camino de un compromiso político que culminará con su viaje a la URSS en 1931, la asistencia al año siguiente al I Congreso de Escritores Soviéticos, con María Teresa León y la fundación de la Revista *Octubre*. Se trataba, en realidad, de hacer que el arte de aquellas minorías "precursoras y

---

<sup>20</sup> Ibid., *op. cit.*, pp. 169-70.

<sup>21</sup> MONLEÓN, *op. cit.*, p. 172.

<sup>22</sup> Cf. mi artículo sobre la distinción vanguardia burguesa/ vanguardia comunista, en *Boletín de la Escuela de arte 1º de Mayo*, nº 3, Madrid, 1989.

tenaces" como las llamó Araquistáin en el prólogo que hizo al *Teatro de la revolución* de Rolland, llegara a las mayorías: al pueblo, lo que introducía en todo el debate sobre el teatro revolucionario la cuestión de la función de las minorías intelectuales en todo el proceso de transformación social. A la idea de artistas de minorías se había opuesto incluso Luis Cernuda en un artículo ya tardío sobre la situación del teatro durante la guerra civil. Numerosos llamamientos se publicaron en los periódicos de Madrid y Barcelona, alentando a la unidad de artistas para abandonar el solipsismo, el arte puero y crear un cine, un teatro, una literatura para la revolución. Así se expresaba el propio Antonio Machado:

Porque pasó el tiempo del solipsismo lírico, en que el poeta se canta y se escucha a sí mismo. El poeta empieza a creer en la existencia de sus prójimos y acabará cantando para ellos.<sup>23</sup>

Lo que era evidente después de todo es que el hombre que se levantaba en el teatro de Piscator (fuese obrero, sacerdote o militar) era un individuo en el que se podía reconocer una clase social ya que "a través del individuo se expresa su clase"<sup>24</sup>. El arte que abandonara la minoría para aunar un proyecto colectivo tendría que tender todos sus esfuerzos

a concentrar la amargura, la ira, la protesta, la rabia, el odio de las masas, a proporcionar a todos estos sentimientos un lenguaje común, un objetivo único, a unificar, solificar todas las partículas de las masas, a hacerlas sentir y comprender que no están aisladas, que al mismo tiempo innumerables energías se están gestando en todas partes con el mismo objeto en mente y el mismo lema en sus banderas.<sup>25</sup>

O lo que es lo mismo: "traer a primer plano los fondos y elaborarlos, restringiendo todo lo posible el elemento individual-personal" (p. 95).

Cultura de masas, sí. Cultura organizada contra la cual se levantaron los intelectuales más conservadores, que empezaban a oponer contra la revolución y la colectividad, el orgullo de las minorías, como es el caso de Ortega y Gasset en España con su *La rebelión de las masas* o Barrès en Francia.<sup>26</sup>

El arte revolucionario tenía que ser un arte de la acción, por una parte, y de la palabra como acto, por la otra; es decir, un arte de agitación y un arte de propaganda y enseñanza. Los contenidos de las obras, así las cosas, no podían ser

---

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, (ed.), *La guerra. Escritos 1936-1939* de Antonio Machado, p. 11.

<sup>24</sup> TROTSKY, León, *La era de la revolución permanente*, Madrid, Akala, 1975, p. 404. (Citado a partir de ahora como ERP).

<sup>25</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>26</sup> Cf. los artículos de Azaña contra Barrès en *Obras completas*, I, México, Oasis, 1969.

otros que aquellos que denunciaron la explotación del "hombre por el hombre", y explicara las formas de liberación y de lucha para cambiar la estructura social. Todo ello sólo podía observarse en los centros donde el proletariado tenía más fuerza. Por esta razón, las primeras obras propiamente revolucionarias trasladaron a los espacios escénicos aquellos lugares donde el conflicto social generase experiencias revolucionarias aprehendibles por el público o los lectores, mientras que, a la vez, obligaban a recordar los folletos que sobre la lucha obrera habían ido recibiendo en los centros sindicales y en las fábricas. Los espacios fueron así la ciudad de Barcelona en los conflictivos años 20, el caso de *El secreto* (1935) de Sender o espacios colectivos como en *Primero de Mayo* de Isaac Pacheco, por ejemplo. La ciudad, pues, como espacio de la revolución y la fábrica como foco inicial. Se asumían así las palabras que escribiera Lenin en su libro *¿Qué hacer?:* había que llamar a la acción sólo en el mismo lugar de la acción. Esta estructura formal y argumental explica que se asumiera el internacionalismo como postura, leninista, de un proyecto cultural y que determinara el que las obras revolucionarias tuviesen un carácter marcadamente politizado: la lucha obrera era igual en otros países y eso significaba que la cultura nacional -la lucha nacional- debía pasar por un tratamiento parecido. Este punto señalaba a su vez dos más: primero el de la solidaridad internacional: el arte se convierte en asamblea para la discusión y la reflexión, como quería Brecht. El teatro era así

el arte más propicio a este género de reacciones, puesto que actúa directamente sobre la masa y congrega, en democrática asamblea, a diferentes sectores sociales. Visto así, el teatro es lo que más se parece a un comicio.<sup>27</sup>

En segundo lugar, el del carácter propagandístico y educativo era universal, el arte servía para atraer a los campesinos y al semiproletariado, no como hizo La Barraca hacia el teatro clásico español, sino hacia la conflictividad social y hacia la consciencia de la lucha que debía emprender, por ejemplo, con otros repertorios del teatro clásico y una lectura del "texto" teatral total (*La numancia* de Alberti, por ejemplo). Por si no quedaba claro, las obras utilizaban la emoción como elemento de "solidarización", de comunión entre obra y persona, entre escena y patio de butacas:

sin la agitación, la propaganda queda como cosa muerta; sólo agitando los sentimientos del hombre se puede influir sobre su voluntad.<sup>28</sup>

Es evidente que esta postura no fue reconocida por muchos autores, pero lo cierto es que cuando el lector/espectador populares se enfrentaba ante obras que le hablaban de las razones por las que luchaban los protagonistas de las

---

<sup>27</sup> DÍAZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 141.

<sup>28</sup> LUNACHARSKI, *op. cit.*, p. 125.

novelas/piezas de teatro, producía una identificación que le hacía asumir reivindicaciones suyas: "la tierra para quien la trabaja", "hacerse con los medios de producción", etc., las reconocía. Eran reivindicaciones que habían sido las claves para la consecución de la revolución rusa<sup>29</sup>, que siempe estuvo, como se ve, presente en los intentos de la realización de un arte revolucionario en España.

Para salir de la crisis que se produjo entre 1936 y 1938 en lo que se refiere a la producción de un repertorio teatral revolucionario (crisis que coincidieron en señalar desde un Cernuda hasta un Ontañón), algunos autores, además de convertirse en dramaturgos ocasionales o ensayistas acerca de las posibilidades de un tipo de teatro u otro para el momento histórico que estaban viviendo, trabajaron en la representación de las obras elegidas, como actores, directores, decorados,... El principal problema al que se enfrentaron fue que la revolución socialista se había transformado en una guerra civil y el teatro dejó de ser un teatro de o para la revolución para ser un teatro de urgencia que intentaba levantar la moral en el frente y en la retaguardia. Sin duda, analizar el concepto de "revolucionario" respecto del teatro a partir de 1936 (se entiende en la zona republicana, es tener forzosamente que entrar en otras consideraciones mucho más sutiles que no podemos tratar aquí. Sí menciono los artículos de Altolaguirre "Nuestro teatro" en *Hora de España*, el de José Luis Salado en *El mono azul* ("La guerra y el pan de los currinches") o el de Cernuda ("Para un repertorio teatral") en la misma<sup>30</sup>, lo hago para advertir que todos estos autores reconocieron que las carteleras teatrales de Madrid, Barcelona y Valencia estaban llenas de sainetes, melodramas, obras burdamente cómicas y sobre todo de autores eminentemente antirrevolucionarios que, sin embargo, se aceptaron. Y que, además, las propuestas de Altolaguirre, Salado y Cernuda, por ejemplo, fueron considerablemente diferentes<sup>31</sup>. Incluso una de las dos obras teatrales que hizo Cernuda *La familia interrumpida* retomaba el teatro galdosiano pero, a la vez, pretendía expresar aquello que a cada hombre le negaba un tipo de sociedad. Aunque la obra de Cernuda era ciertamente poco revolucionaria sí daba las claves suficientes para hacer una lectura política de la misma<sup>32</sup>. Lo que ocurre con esta obra es lo mismo que lo que sucedió con otro tipo de piezas y de novelas que

---

<sup>29</sup> Por ejemplo en "Las tareas de la Revolución" (1917) de Lenin.

<sup>30</sup> El de Altolaguirre apareció en *Hora de España*, n° 9, Septiembre, el de Cernuda en *El mono azul*, n° 38, 28-X-37.

<sup>31</sup> Mientras Cernuda, por ejemplo, volvía a Galdós, Altolaguirre proponía el repertorio teatral de la burguesía de principios de siglo.

<sup>32</sup> Cf. mis notas para el estreno de *La familia interrumpida* y el programa de mano del pre-estreno realizado por el grupo dramático Alcores.

aparecieron en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil que, sin ser radicales ni adecuarse a las concepciones de la lucha proletaria en el arte, sí se concibieron como un particular análisis de los resultados del orden burgués sobre el individuo. Así

el hombre expresa en el arte la exigencia de la armonía y de plenitud de la existencia, es decir, de los bienes más preciosos que le niega la sociedad clasista<sup>33</sup>.

y es por ello que

toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad, protesta consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista<sup>34</sup>.

Si funcionaron en Barcelona y Madrid, sobre todo, las ideas de que, como decía Lenin y después Meyerhold, había que apoyar el arte nuevo (el teatro nuevo) aunque éste fuera malo en principio, en España se adoptó las tesis de Ontañón de un arte bien hecho, que es bien distinto, sin entender que "la expresión no puede convertirse en un fin por sí misma. Debe subordinarse siempre a una función,..." (p. 193). Las categorías del arte burgués permanecieron en la República y durante toda la guerra contribuyendo así al desmoronamiento de las grandes realizaciones revolucionarias de María Teresa León y Carralt, por ejemplo, o teóricas como el T.I.R. (Butlletí del teatre Internacional Revolucionari)<sup>35</sup>. No se entiende de otra manera la decepción mostrada por Piscator en su visita a Barcelona durante los inicios de la contienda. Para los que entendían, como Sender, que la misma realidad contemporánea era ya categoría artística, sólo quedaba un camino para el arte:

recobren todos los compañeros disconformes la armonía interior explicando, analizando y describiendo al monstruo.<sup>36</sup>

y ese camino no va separado de una concepción del mundo total, y, por fin, completa, ciencia y arte, ya que

todas las esferas de la vida, como el cultivo de la tierra, la palnificación de la vivienda, los métodos de educación, la solución de los problemas

---

<sup>33</sup> TROTSKY, León, *SAC*, p. 200.

<sup>34</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>35</sup> Para una lista más completa de los intentos de crear un teatro revolucionario en España véase: COBB, Christopher, "Teatro proletario-teatro de masas. Barcelona 1931-1934" y "El grupo teatral "Nosotros" ", en VV.AA., *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986 y mi "Piscator en España" en PISCATOR, Erwin, *Teatro político*, Madrid, Endhymion, 1992.

<sup>36</sup> MAINER, *In memoriam...*, p. 88 (citado en la bibliografía).

científicos, la cración de nuevos estilos, interesarán a todos y cada uno. Los hombres se dividirán en "partidos" sobre el problema de un nuevo canal gigante (...) sobre un nuevo teatro, sobre una hipótesis química, sobre escuelas encontradas en música, sobre el mejor sistema deportivo. Y tales agrupamientos no serán envenenados por ningún egoísmo de clase o de casta. Todos estarán interesados en las relaciones con la colectividad.<sup>37</sup>

El arte revolucionario, pues, tuvo distintas funciones en el periodo de transformación social. El conflicto bélico español destruyó un proyecto heterodoxo y un proyecto libertario.<sup>38</sup>

Otras expresiones vanguardistas socializadas: la inclusión de películas, el agrandamiento simbólico de objetos o las escenas simultáneas (en el *Teatro político*, pp. 69, 75 y 77 respectivamente).

### III.

Entre 1918 y 1928 se van a desarrollar en España las más importantes experiencias estéticas de la vanguardia. En este periodo van a ser numerosos los manifiestos y llamamientos que se publican en prólogos, artículos periodísticos y reuniones artísticas. El surrealismo, cuyo primer manifiesto es de 1924, es el centro de atención en París y el expresionismo se apodera de Berlín. El creacionismo y el ultraísmo convierten el panorama de la literatura española en un haz de ruidos antagónicos que poco a poco van a ir diluyéndose en los experimentos formalistas de Gómez de la Serna y en el intelectualismo y la poesía pura de gran parte de los escritores de la generación de la República y de algunos viejos maestros. El intento más significativo de la vanguardia, el de destruir o descomponer -desestructurar- las formas tradicionales del arte: los experimentos en el teatro (en la poesía y en la pintura) van a tener una repercusión en Europa importantísima. En realidad, lo que supone para el tema que nos ocupa se puede explicar en dos puntos: por una parte, el descubrimiento de nuevas formas de expresión, de análisis de la psicología humana; por la otra, la necesidad de crear, una vez consumada la ruptura con el lenguaje estético tradicional. Sin embargo, el mundo disgregado, vacío y en desorden de la vanguardia, individualizado y, en momentos, absolutamente críptico por el subjetivismo exacerbado que comporta, tiene un origen: el desastre de la primera guerra mundial, que afectaría en la misma medida, al movimiento obrero internacional. Con todo, la vanguardia no renuncia a ser una nueva escuela literaria que busca ser reconocida por su clase social. Y es así porque

---

<sup>37</sup> TROTSKY, León, *ERP*, p. 401.02.

<sup>38</sup> Cf. LITVAK, Lily, *La musa libertaria*, Barcelona, Bosch, 1971.

cada nueva escuela literaria, siempre que sea realmente una escuela y no un injerto arbitrario, procede de todo el desarrollo interior, de la técnica ya existente, de las palabras y de los colores, y se aleja de las márgenes conocidas para aventurarse en nuevos viajes y nuevas conquistas.<sup>39</sup>

Los revolucionarios socialistas no sólo aceptaron en un primer momento, hasta la llegada de Stalin al poder, la revolución estética que supuso la vanguardia sino que la utilizaron incluso para la afirmación de un arte "socialista". La transformación espiritual que produjo, según algunos, la vanguardia fue explicada pocos años después por Trotsky:

La relación recíproca entre la forma y el contenido (éste, lejos de ser simplemente un tema, aparece como un complejo viviente de sentimientos y de ideas que buscan expresión) está determinado por la nueva forma, descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales.<sup>40</sup>

Pero lo más importante de esta explicación es que, proviniendo de su libro *Literatura y revolución* (publicado en 1924), influyó notablemente en la interpretación que de la forma, fuese ésta vanguardia o no, darían los teóricos y trabajadores del teatro y del arte revolucionarios. Así, Piscator en su libro *Teatro político* desecha los "malabarismos" de la forma y comenta que

lo formal no es más que un medio de expresión de una determinada actitud espiritual.<sup>41</sup>

Bertold Brecht asumió la revolución técnica de la vanguardia como medio de expresión de lo que estaba ocurriendo en las estructuras sociales, y Díaz Fernández dedicó casi doscientas páginas de su *El nuevo romanticismo* a desarrollar su teoría sobre la integración de vanguardia y escritura revolucionaria y popular. Para Julián Gorkín, los descubrimientos técnicos de la vanguardia le permitieron derribar la escena burguesa para operar con nuevos modelos dramáticos. Los efectos líricos y expresivos del surrealismo le permitieron a Sender describir las sensaciones de una cierta enajenación mental producida por las torturas de la policía barcelonesa durante la dictadura de Primo de Rivera a un obrero en la obra *El secreto*:

---

<sup>39</sup> TROTSKY, León, *ERP*, p. 403.

<sup>40</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 404.

<sup>41</sup> PISCATOR, *op. cit.*, p. 104.

**Detenido 2º. (Mirando alrededor): ¿Dónde? Uno calla. Todos escuchan. Las paredes están llenas de ojos y de orejas. En el calabozo llevo cinco días incomunicado.<sup>42</sup>**

Hubiesen sido ciertamente difíciles de desarrollar las formas teatrales de Piscator, Brecht ó Caralt sin el impulso histórico de la vanguardia. A pesar de ello no debe olvidarse la idea que del arte del mañana tenía ya Valle-Inclán:

habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados, que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.<sup>43</sup>

justamente al contrario de como lo realizó Cernuda o Lorca, con dramaturgias fundamentalmente textuales. Sin embargo, seguramente por influencia una vez más de las ideas provenientes de la URSS, el realismo se implantó definitivamente no ya sólo en la literatura sino en la experiencia teatral revolucionaria que se había iniciado en Cataluña con fuerza en 1932. El realismo no puede enternderse si hablamos de ello en singular ya que

el realismo ha dado en diferentes épocas expresión a los sentimientos y necesidades de distintos grupos sociales, con medios totalmente diferentes. Cada escuela realista exige una definición literaria y social distinta, una estima literaria y formal distinta.<sup>44</sup>

y es por ello que los intentos de conformar un arte revolucionario en España chocaron irremisiblemente con los intereses del, por ejemplo, ya institucionalizado "realismo socialista", que exigía una forma única como medio de elaboración artística. Es cierto que los debates de los años 30 sobre el realismo quedaron oscurecidos en España por la urgencia de abrir caminos a la nueva cultura y, por ello tal vez, los efectos de las discusiones no llegaron a los límites que tuvieron que sufrir Maiakovski o Meyerhold.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> La obra se publicó en *Nueva cultura*, ahora publicado por Turner en una edición facsímil. El texto se recoge en el libro *Teatro revolucionario español (1920-1939)*, que editará el Centro de Documentación del Teatro Social.

Otras expresiones vanguardistas socializadas: la inclusión de películas, el agrandamiento simbólico de objetos o las escenas simultáneas (en el *Teatro político*, pp. 69, 75 y 77 respectivamente.)

<sup>43</sup> FUENTES, *op. cit.*, p. 127.

<sup>44</sup> TROTSKY, León, *ERP*, p. 405.

<sup>45</sup> Al realismo socialista se opuso Trotsky muy duramente: "El arte de la época estaliniana quedará como la expresión más concreta del retroceso más profundo de la revolución proletaria". p. 206 *Sobre arte y cultura*). De cualquier forma, Sender distinguió entre un realismo dialéctico y otro idealista: "nuestro



Los cambios formales en el arte representaron diferentes experiencias del mundo que surgen como respuestas a distintas necesidades "espirituales" o ideológicas. La forma es, así, "una experiencia social solidificada", como más allá de los años 40 mostrara Ernst Fischer.

#### IV.

La guerra civil, al contrario de lo que esperaban algunos, no sirvió para acelerar el proceso de consolidación del concepto de "revolucionario" en el arte y en el teatro, pues. Muy al contrario, las especiales circunstancias de la guerra: división ideológica dentro de la España leal, escasos recursos materiales, impidieron que las perspectivas abiertas en los primeros años treinta, con los debates culturales y políticos, se formalizaran. Los teatros cambiaron los contenidos, los que cambiaran, y, una vez más, la diferente actitud ante los problemas estéticos de anarquistas comunistas y burgueses radicales, sirvió para resaltar aún más, si era posible, las diferentes intenciones de cada uno. Algunos cambiaron el centro de sus ataques, ahora se iba contra las jerarquías del ejército fascista, se alentaba a la victoria o se aligeraba la escena de conflictos, como ya se había hecho durante parte del periodo republicano. Un mes antes de la guerra, Sender escribía en *Leviatán*:

El teatro de masas, por el contrario, no destruye sino que lleva la preocupación y la inquietud del espectador hasta la turbación.<sup>46</sup>

seguramente dándose cuenta de la pobre repercusión que habían tenido las teorías sobre el teatro político o el teatro de masas. en efecto, ya Díaz Fernández lo había visto con sobrada antelación. Es revolucionario aquel teatro que

se arriesga a la impopularidad vislumbrando conflictos de una época nueva y expresándolos con lenguaje también nuevo.<sup>47</sup>

Pero los conflictos de esa nueva época se tuvieron que dirimir en una guerra que no fue, fundamentalmente, sólo contra el fascismo. No gratuitamente casi la mayor parte de las ponencias del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, Barcelona, 1937) trataron sobre el arte y la lucha antifascista.

---

realismo -el dialéctico- no es sólo analítico y crítico como el de los naturalistas sino que parte de una concepción dinámica y no estática de la realidad. Nuestra realidad, con la que no estamos satisfechos sino en cuanto forma parte dinámica de un proceso en cambio y avance constante, no es estática ni produce en nosotros la ilusión de la contemplación neutra."

<sup>46</sup> COBB, *op. cit.*, p. 267.

<sup>47</sup> DIAZ FERNANDEZ, *op. cit.*, p. 143.

Tres asuntos más merecen destacarse en este punto. a) las polémicas sobre la aceptación o no de los clásicos en el repertorio del teatro nuevo; b) la relación entre técnica y teatro; y c) ¿hubo teatro de masas?

En un manifiesto teatral publicado en 1933, en un periódico de la mañana, los hermanos Machado (aunque debió ser Antonio el que lo redactara<sup>48</sup>) advertía respecto del público que:

No siempre las obras más aplaudidas al caer el telón son las que más han interesado y conmovido al público. Aunque parezca paradójico, el aplauso y la protesta en el teatro responden más frecuentemente a un juicio torpemente formado o aceptado por la autoridad, que a una emoción auténtica.<sup>49</sup>

ya que

el público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y por desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que le recuerda algo ya aplaudido<sup>50</sup>.

Es por ello seguramente que muchos escritores de la España leal (Altolaguirre, por ejemplo) querían utilizar las obras de un repertorio viejo pero reconocible por el público sin darse cuenta de que ese público no estuvo en los teatros donde se estrenaron las obras de Arniches, Benavente,... Los intentos de Alberti siguieron la labor de adaptación de determinados clásicos emprendida por dramaturgos soviéticos y alemanes, con el drama de Cervantes *La Numancia*. Otros escritores apoyaron la iniciativa porque reflejaba la idea (también leninista) de no despreciar las conquistas artísticas (en este caso) hechas por la burguesía sino que, por el contrario, había que apropiarse de ellas. Otra corriente más continuaba oponiéndose a la puesta en escena de viejas obras que no podían siquiera ilustrar un sólo triunfo de la revolución. La oposición al teatro clásico seguía, desde luego, las tesis de Trotsky sobre el arte del momento:

La tragedia de las pasiones personales exclusivamente es demasiado insípida para nuestra época. ¿Por qué? vivimos en una época de pasiones sociales.<sup>51</sup>

La modernidad del teatro revolucionario se materializó también en la utilización de máquinas industriales y de la técnica científica para la puesta en

---

<sup>48</sup> Así lo demuestra el estudio de BAAMONDE, Ángel, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, 1976.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 237.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 236.

<sup>51</sup> TROTSKY, León, *ERP*, p. 412.

escena, la nueva escena.<sup>52</sup> Algunas opiniones afirman que si en España no se pudo realizar el experimento de Piscator fue, sencillamente, porque no había condiciones técnicas. Pues la técnica no sólo sirvió para resolver problemas de escenografía sino para crear otra mentalidad artística:

El arte y la técnica pueden combinarse ahí de dos formas: o bien se docera el cuchillo, pintando en su mango una belleza, o la torre Eiffel, o bien el arte ayuda a la técnica a encontrar una forma "ideal" de cuchillo, una forma que corresponda mejor a su materia, a su objeto.<sup>53</sup>

y esto es así porque

El teatro es ahora, y más que nunca, una técnica, una estructura unitaria.<sup>54</sup>

El teatro transformado para que "baje a la vida de las masas" no sólo será el teatro revolucionario sino que, pasada la necesaria transición histórica, tendrá que mostrar "la nueva clase, la nueva vida, los nuevos vicios y la nueva estupidez"<sup>55</sup>. Pero no estuvieron esas masas en esos teatros. En la España del primer cuarto de siglo, las concepciones sobre el arte se vieron ligadas indefectiblemente a las concepciones sobre la colectividad. Entre medias la Historia y las fuerzas que quisieron

luchar con nosotros en el tercer frente, en el cultural, por la aurora de una nueva época<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Todo lo referente al trabajo actoral en *Teatro político*, pp. 45-47; 98 y 188; para Brecht, *Escritos sobre teatro*, 3 vols., Buenos Aires, Nueva Visión, 1982.

<sup>53</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>54</sup> DÍAZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 141.

<sup>55</sup> TROTSKY, León, *ERP*, p. 408.

<sup>56</sup> PISCATOR, *op. cit.*, p. 332.