

CALDERÓN 2000

Homenaje a Kurt Reichenberger
en su 80 cumpleaños

Actas del Congreso Internacional,
IV Centenario del nacimiento de Calderón,
Universidad de Navarra, septiembre, 2000

Ignacio Arellano (ed.)

Estudios de literatura 75/76



EDITION REICHENBERGER · KASSEL 2002

«DEL GRAN TEATRO DE ESPAÑA»: UN CALDERÓN FALANGISTA

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

En las postrimerías de la guerra civil española había en Madrid un joven soldado cuyas obligaciones castrenses no estaban del todo claras y dedicaba con pasión sus horas a leer y extractar cuanto estuviera a su alcance sobre el teatro español del Siglo de Oro y el teatro prelopista. Sus fuentes de información eran la Biblioteca del Ateneo y la Biblioteca Nacional. También dedicaba parte de su tiempo a escribir un Diario íntimo donde reflejaba con claridad y entusiasmo un proceso de conversión cultural, política y religiosa a un nacionalcatolicismo de signo falangista.

El entonces soldado se llamaba Felipe Lluch; era un ingeniero, absolutamente apasionado por el teatro que llevaba años escribiendo sobre teatro y cine en revistas como *Sparta* y periódicos como *Ya*; llevaba tiempo también intentando estrenar obras teatrales, piezas sin mérito que no pasaron del estado de meras copias de autor. Pero, por encima de esas dos facetas de su actividad, llevaba años en contacto directísimo con el mundo del teatro experimental más renovador de los años 30 a través de su amistad y colaboración con Cipriano Rivas Cherif. Y empezaba a estar plenamente convencido de que su vocación era la dirección de escena. Lluch trabajó junto a Rivas ya en «El Mirlo Blanco», el teatro casero de los Baroja, y fue el auténtico *factotum* del Teatro Estudio de Arte (TEA), el teatro experimental fundado por Rivas Cherif vinculado al conservatorio de Madrid. Rivas fue siempre un gran iniciador de actividades teatrales destinadas a romper las rutinas de la escena comercial; pero como parece demostrar un libro reciente (Aguilera-Aznar), el fracaso acompañó sus empresas, por lo general sometidas a improvisación y escasa perseverancia. Si la TEA llegó a dar algunos frutos duraderos y sustanciales durante dos temporadas fue, muy probablemente, —aunque no hay manera de comprobarlo—, gracias a la labor tenaz y minuciosa de Felipe Lluch, hombre de gran modestia y deferencia hacia Rivas, completamente desprovisto de cualquier afán de protagonismo.

Durante la guerra Lluich permaneció leal a la República en Madrid y fue nombrado director de las Guerrillas del Teatro que tenían previsto actuar por los frentes animando la moral de las tropas republicanas. Pero una denuncia por su vinculación pasada a un medio católico como el *Ya* estuvo a punto de costarle la vida y supuso para él un cruel desengaño y unos meses de cárcel. Esta amarga experiencia determinó un cambio en su vida, a los treinta y pocos años. Su diario, iniciado por entonces, refleja un compromiso ardentemente asumido con la Nueva España que aspira a establecer el bando nacional con su victoria militar. Para Lluich este proceso supone la vuelta a la práctica religiosa católica, el alistamiento en una bandera clandestina de Falange que existió en Madrid durante la guerra, y —lo que ahora nos interesa— el intento de construir una historia nacional del teatro español.

El texto producido por Lluich fue titulado *Del gran teatro de España*. Consta en su versión actual de 45 cuartillas mecanografiadas a doble cara y nunca llegó a ser publicado¹.

El interés de esta historia, y la que sigue, pienso que es doble: ilustrar, por un lado, un caso de tránsito o conversión hacia posturas ideológicamente nacionalistas de un hombre joven como consecuencia de la guerra civil. Un caso no especialmente llamativo pero, por eso mismo, muy representativo de cientos y miles de experiencias semejantes habidas en jóvenes de formación universitaria, extracción social media urbana y educación católica. Por otro lado, el comentario de *Del gran teatro de España* nos permitirá describir lo que podríamos llamar la «teoría nacionalista sobre el teatro español».

A continuación expondré las ideas de Lluich; queden para otro momento su filiación y valoración.

Lo primero que destaca en este ensayo es su orientación: busca ser una historia *interna* del teatro español, un descubrimiento de sus constantes nacionales. La idea surgió en los meses de encierro e ilusiones de futuro en las bibliotecas madrileñas; se cuenta así en el *Diario*:

[Me han] preguntado esta tarde: «¿Por qué no escribes la historia del teatro español? Nadie como tú podría fijar el valor teatral y espectacular de nuestra producción dramática. ¿Por qué no te decides a hacerlo?» Eso mismo me he preguntado muchas veces... Pero es tarea que consumiría toda una vida [...] lo que sí podría escribir —y desde hoy pienso empezar a tomar notas para ello— es un ensayo o resumen del desarrollo de los géneros dramáticos, de las teorías estéticas teatrales, de las ca-

¹ No existe original. Fue transcrito por su hijo José Antonio en los años 60. Agradezco al hijo de Felipe Lluich las muchas facilidades concedidas para acceder al archivo familiar. Para Lluich ver fundamentalmente Aguilera Sastre, 1993 y García Ruiz, 1999.

racterísticas ideológicas y técnicas de cada época. Porque lo interesante y capital en la historia del teatro, según mi criterio, no son los autores y las obras, sino las ideas y sentimientos que informan las producciones y la técnica que se emplea para su redacción; es decir, la historia interna del teatro que será, casi, una historia de la cultura. [...] Mi proyecto es, pues, estudiar el desarrollo del teatro en España considerado como un organismo vivo y continuo; es decir, como obra de cultura, como constante nacional, como manifestación del espíritu español.

Lluch intenta describir ese «organismo vivo y continuo» en 13 secciones que denomina *normas*, muy dentro de la retórica falangista. En el texto percibo una estructura en tres partes. La primera comprende los tres primeros capítulos y podría titularse: «Una teoría restauracionista del Teatro Nacional» —que Lluch denomina «Credo»—. La segunda parte consiste en un análisis de los géneros dramáticos en el Siglo de Oro. La tercera contiene una mirada a 1940 y a la deseable «Restauración del Gran Teatro de España».

1. Una teoría restauracionista

Según el Credo restaurador de Lluch el teatro debe contar con los siguientes elementos: español, religioso, popular, político y nacional.

Creemos —y así lo afirmamos de una vez y para siempre— en el teatro español. Creemos en un teatro nacional, religioso y popular; nacional sin patrioterismo, religioso sin ñoñez, popular sin chabacanería. Creemos en un teatro de España, para España y para el mundo. Y creemos en él —sin mérito en la fe— porque ese teatro existe; en parte —casi muerto ya— en las bibliotecas, olvidado y aún desconocido; en parte —todavía por nacer— en esa inmensa posibilidad que es, actualmente, la juventud española. [...] El teatro popular —insistimos y aclaramos— es un teatro que refleja e interpreta el sentimiento popular. Mas no lo que éste tiene de tornadizo, accidental y externo, es decir, la «moda», la popularidad, sino lo que tiene de constante, esencial e íntimo, es decir, el «modo»; el modo de ser del pueblo, de la nación, de la raza. En nuestro caso la Hispanidad. El verdadero teatro popular es, por consiguiente, la más clara y exacta expresión de la vida consciente de un pueblo. Es, en realidad, la voz de la conciencia nacional. Para que el teatro nacional exista es necesario, pues, que coexistan: nación, conciencia de la nacionalidad y voz que sepa interpretarla. Si una de estas tres premisas falta, no llega a florecer esta maravillosa, difícil flor del teatro popular. Naciones hay que no han podido embriagarse nunca con su aroma. En España floreció durante cien años justos: de 1580, en que apareció en los «corrales» el arte del «monstruo de la Naturaleza» —el mejor elogio que se le puede hacer—, el gran Lope de Vega, a 1681, en que murió Calderón, «monstruo de ingenio». Sobre estos dos grandes pilares se ha alzado el grandioso

teatro popular español, que tantas páginas de gloria ha dado al teatro español y a su historia entera. [...] El teatro religioso en que creemos y esperamos no es, pues, un blando y devoto pasatiempo cuaresmal o navideño, ni mucho menos un turbio y pingüe comerciar con milagreras devociones femeninas; sino un austero y constante y viril ahondar en la eterna angustia humana para extraer de ella una clara luz de eternidad y belleza o una estricta norma de servicio y espiritualidad.

La nota política, muy en sintonía con los tiempos, suena antiliberal, organicista y falangista:

Si el teatro popular y religioso se nutre, como hemos visto, de la vida misma del pueblo —de la vida que es su ser y de la muerte, que es la otra vida, la perdurable, la verdadera vida— en ese teatro se hará patente y clara la oscura fuerza —oculta fuerza— que impele a dicho pueblo a ser lo que es; es decir, su constante histórica, su misión universal, su destino como pueblo. Por lo tanto su política, su auténtica y eterna política nacional.

No se nos arguya que los pueblos pueden cambiar de política. Podrán olvidarla, sí; y aún despreciarla y aborrecerla, y abrazar —suicidamente— una política antinacional. Pero en ese mismo instante dejará de ser Nación para convertirse en simple Estado. Un estado —el de no ser— del que sólo podrán liberarse volviendo a su política, es decir, a su ser. [...] si la política —la política nacional— es consustancial al teatro —al teatro nacional— no hace falta propugnarla; en él vive, como el aroma en la rosa. Y si se propugna, es que el aroma es falso, advenedizo, extraño. Y por consiguiente espúreo. Ni Esquilo ni Calderón tuvieron que decir —quizás ni lo supieran, y en ello seguramente estriba la gran virtud política de su teatro— que «Los Persas» eran teatro político. Piscator sí lo dijo y lo publicó a los cuatro vientos. Y hubo de ser expulsado de Alemania cuando ésta volvió a su ser.

Como puede comprobarse aquellos cinco factores se reclaman mutuamente en una integración que bien podría llamarse «integrismo teatral». El Teatro Nacional es una fe, después de todo.

El régimen surgido de la guerra civil tardará años en definirse políticamente. Muchas de las ideas que Lluch expone en este *Del gran teatro de España* resultaban aceptables a cualquier hombre culto partidario de Franco. Pero otras, no; la orientación política que Lluch pretende dar al teatro español tiene como presupuesto tácito la idea del partido único: FET y JONS como doctrina política exclusiva del nuevo Estado, punto en el que sólo los falangistas estaban de acuerdo y que hacia 1943 ya se veía claramente como inviable.

2. Los géneros dramáticos en el Siglo de Oro

Con buena intuición Lluch resume la esencia del teatro en tres notas: conflicto de pasiones humanas, síntesis que va directa al núcleo del conflicto y expresión espectacular, sensorial. A continuación intenta resolver la dicotomía entre el teatro culto y el popular con un frontal rechazo a toda tendencia erudita –tanto en el XVII como en el XVIII– y una rotunda afirmación de que en teatro lo culto y lo popular han de estar unidos en una escena para todos, como lo fue la del Siglo de Oro; porque el teatro es una «forma vital», una comunión de espectadores y escenario; público y espectáculo deben fundirse en uno.

Partiendo de la clásica división entre tragedia y comedia, Lluch considera que el teatro español ha forjado sus géneros nacionales, que son:

- a. El drama o tragicomedia, que logra fundir lo eterno de la forma trágica y lo actual de la forma cómica; son las comedias áureas de Lope, Calderón, Tirso, etc.
- b. El segundo género nacional es el entremés, forma elevada de rango por Cervantes y Quiñones de Benavente, que ocuparía el lugar de lo cómico puro, el realismo y la sátira, y que más tarde saltaría, como forma viva, hacia el sainete. Una especie, por tanto, de subcomedia.
- c. El tercer género nacional y cumbre de ellos es el auto sacramental, cuyo rasgo central es ser una tragedia sublimada: la tragedia de la Redención, la más alta y noble manifestación trágica que cabe imaginar.

Así pues, en la visión sintética y algo ingenieril de Lluch los géneros nacionales son un híbrido –la tragicomedia lopista–, y dos géneros aparentemente menores –auto y entremés– que ocupan los puestos de la tragedia y la comedia, formas no nacionales y por tanto inexistentes, o viceversa.

Rematan este segundo bloque unas páginas sobre «El valor teatral de lo barroco». Se postula, en ellas, que la esencia del Barroco coincide con la esencia del teatro, espectáculo que unifica artes diversas. Cada una de las artes, en el Barroco, es un arte insatisfecha que aspira a ser, además, otra: la pintura quiere ser pintura, arquitectura, música. Una época, pues, –el Barroco– coincide esencialmente con un arte: el teatro.

3. La Restauración: el pasado en el presente.

Hoy como ayer –un ayer de hace tres siglos, más cercano, por fortuna, que el ayer de hace seis años– el tibio sol cálido del invierno bañaba de tiernos rosas los tejados de los patios y corrales. Hoy, como ayer, el ai-

re de la tarde muerta es delgado y transparente y el azul del cielo se hace plata cuando, al filo de las seis, despierta el primer lucero. Hoy, como ayer, la hora es propicia al ensueño y a la entrega apasionada... Pero hoy Madrid no tiene —como tenía ayer— un teatro nacional que sacie el hambre y la sed de vida eterna que a esa hora nostálgica de la prima noche obliga al hombre a asomarse a unos ojos de mujer. [...] aquellos apasionados espectadores no acudían a él por distraerse, es decir, perderse; ni por matar el tiempo —matarse—, sino por encontrarse y vivir, y revivir, su historia —su presente y su pasado— hecha drama y poesía en la humana y vital ficción escénica.

Se impone, pues, una política: mirar atrás. En la exposición programática de Lluçh reaparecen ideas ya expuestas y se sientan, muy duramente, principios ultranacionalistas:

el teatro —y en esta premisa casi axiomática, se basa nuestra estética teatral— es, en su lógica representación escénica, es decir, como espectáculo ante un público cualquiera, no una *obra de cultura*, sino una *forma vital*, y depende, por lo tanto, de la vida —vida orgánica, vida física, *vital*, perdón por el pleonismo— de los pueblos y naciones. Porque, en esencia, el teatro, nacido al pie del altar, no es sino liturgia y pueblo; comunión y comunicación humana; esperanza y recuerdo colectivos; común destino y tarea; es decir, Nación, Estado. Y lo que sea de éstos, eso será del teatro [...] Y por eso es el teatro lo que son, en cada siglo, el hombre, la sociedad, la nación, considerados como organismos vivos, en su más bajo denominador común, en su primario valor vital y colectivo; sin que valga aquí el noble esfuerzo de las minorías cultas...

En este momento de reconstrucción nacional, pues, el teatro debe renacer y reflejar la nueva unidad española en su «escena para todos».

Y por eso, España, pródiga en vida, acción y sangre, tuvo su teatro vivo, cruento y rápido [...] Y así nació y creció, hasta lo hiperbólico y monstruoso, aquel teatro de España, que es como decir del mundo, porque el teatro del mundo —«El gran teatro del mundo»— es el teatro de España.

Del gran teatro de España quizá no rebase el nivel de la curiosidad. Pero es un ilustrativo producto si no del *Volkegeist* de la España vencedora, al menos sí del *Zeitgeist* falangista, acerca del teatro. Me he preocupado últimamente de ver si existe una teoría teatral falangista o fascista. El recuento comienza por unas pocas páginas de *Arte y Estado* de Ernesto Giménez Caballero, sigue por un artículo de Gonzalo Torrente Ballester en *Jerarquía* sobre «Razón y ser de la dramática futura», y se cierra con un texto de Tomás Borrás sobre «Cómo debe ser un teatro falangista», de 1943. Los dos primeros son puramente retóricos y voluntaristas; el de Borrás es un exabrupto interpretativo sin demasiado valor.

Ni Wahnón ni Linares han aportado otras fuentes sobre la estética teatral fascista. Quizá haya contribuciones en la prensa de los años 1939 a 1945 que no se han revisado con este propósito.

Todo lo cual permite concluir que, hoy por hoy, este inédito ensayo de Felipe Lluch titulado *Del Gran Teatro de España*, es lo único medianamente informado y concreto que se escribió en aquella España acerca de la historia de nuestro teatro desde una óptica específicamente falangista². Y, acto seguido, permite concluir también algo que podía intuirse pero que no está de más comprobar: que el peso del falangismo en la historiografía teatral española es insignificante.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, J., «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional Español», en *Historia de los Teatros Nacionales*, ed. A. Peláez, Madrid, Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 1993, I, pp. 41-67.
- y Aznar Soler, M., *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1999.
- Berghaus, G. (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence-Oxford, Berghahn Books, 1996.
- Borrás, T., «¿Cómo debe ser el teatro falangista?», *Revista Nacional de Educación*, noviembre 1943, pp. 71-84.
- García Ruiz, V., «Teatro y Fascismo en España. Las “Fiestas de la Victoria” (7 abril 1940)», *La Chispa '99. Selected Proceedings*, ed. G. Paolini and C. J. Paolini, Nueva Orleans, Tulane University, 1999, pp. 143-55.
- «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch», *Rilce*, 16.1, 2000, pp. 86-139.
- Giménez Caballero, E., *Arte y Estado*, Madrid, ed. del autor en Gráfica Universal, 1935.
- Linares, F., «Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Régime», en *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, ed.

2 Omíto aquí deliberadamente cualquier alusión a la sensibilidad mayoritaria: la nacionalcatólica, segregable de la falangista aunque compartan ciertos rasgos. De los proyectos, fracasados, de Lluch para un teatro fascista en España me he ocupado en García Ruiz, 2000.

G. Berghaus, Providence-Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 210-28.

Torrente Ballester, G., «Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, 2, 1937, pp. 61-80.

Wahnón, S., «The Theatre Aesthetics of the Falange», en *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, ed. G. Berghaus, Providence-Oxford, Berghahn Books, 1996, pp. 191-209.