

La tradición del
pueblo en el
teatro de la
generación de
1927

Luis
García
Montero
*Universidad
de Granada*



La presencia de elementos populares es numerosa y significativa en la literatura española del primer tercio del siglo XX. Si este fenómeno afecta en general a todos los géneros, en el teatro adquiere un papel determinante, ya que las referencias a lo popular se enredan en todos los debates, ya tengan que ver con los caminos de renovación creativa, con los problemas empresariales, con la entidad del público o con la posible política de intervención estatal en los espectáculos. No se puede hacer una historia del teatro español contemporáneo sin comprender el tejido de limitaciones y deseos que los intelectuales españoles fueron elaborando bajo los emblemas del pueblo, de lo popular, de la realidad profunda de la nación. Se trata de un desasosiego constante, acentuado en las discusiones teatrales por sus características concretas, pero muy activo también en los otros ámbitos de la cultura literaria.

El panorama ideológico español, con sus contradicciones y sus pulsos, fue territorio abonado para este protagonismo de lo popular. A través de muchos matices, de remedos y de consideraciones más o menos atractivas en el orden literario, los escritores españoles de los siglos XIX y XX acaban casi siempre en la necesidad de volver sus ojos hacia el pueblo. Resumiendo un paisaje realmente variopinto y fértil, creo que hay dos caminos ideológicos que facilitan esta confianza en las entrañas populares de la cultura y el país. Dos caminos de apariencia contradictoria, pero que acaban mezclándose y creando las condiciones para una cultura brillante, muy rica gracias a sus propios dilemas; una cultura que tiene al mismo tiempo vocación de ser nacional y universal. "El andaluz universal", se titulará a sí mismo Juan Ramón Jiménez, poniendo su palabra lírica en el centro de la llaga más abierta de nuestra literatura.

En primer lugar, los escritores españoles buscaron en el pueblo, en las capas más profundas y menos oficiales de la realidad, el punto de partida para constituir un estado nacional moderno, ese sueño que la política les negaba una y otra vez. En segundo lugar, y paradójicamente, el pueblo se convertirá en un buen consuelo imaginario cuando esa misma modernidad ansiada vaya pasando sus facturas industriales, las cuentas feas de su positivismo homogeneizador. Por la doble vía de la racionalidad moderna y de la nostalgia romántica, dos afluentes enfrentados de un mismo río histórico, las tradiciones populares ocupan un espacio de lujo en los debates literarios del siglo XX español, los debates, por ejemplo, entre la tradición y la vanguardia, la pureza y el compromiso, el teatro de arte y el teatro comercial, etc. Es mi intención aludir brevemente a esta doble vía, para constatar los resultados de su confluencia en el teatro de la generación del 27. A veces los recodos serán paradójicos, y las paradojas se convertirán en verdaderas contradicciones, pero hay que tener en cuenta que en esa marea ideológica viva que es el reino de la literatura resulta común el diálogo de los contrarios. Los esquemas simplistas y estáticos son constantemente alterados por las necesidades peculiares de cada situación y por esa libertad de movimiento que tienen los escritores y las corrientes literarias a la hora de utilizar unos mismos referentes, según la variedad de sus propósitos, su mentalidad social y sus intereses estéticos. Baste un ejemplo en relación con la doble vía de modernidad y añoranza romántica que confluye en la literatura española contemporánea. La generación del 27 marcará un hito importante en la recuperación artística de las tradiciones populares, el gusto por la cultura oral, la posible utilidad estética de los restos folklóricos oscurecidos por el mundo de las grandes ciudades. Pero al mismo tiempo, la generación del 27 marcará también un hito en la elaboración estética del arte urbano, el himno maquinista de juventud y futuro

que ofrece la ciudad moderna. Rafael Alberti hace que el protagonista infantil de *Marinero en tierra* (1925) pregunte: "Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad?". Pero unos años antes el Alberti ultraísta había cantado la aritmética urbana, donde "los polígonos alborozados/ copulan al son de los triángulos", y unos años después, en *Cal y canto* (1929), recreará líricamente la atmósfera de la ciudad futurista, con sus nuevos medios de transporte y sus habitantes de costumbres deportivas.¹

Lo popular es un espacio ambivalente, leído por los escritores según el curso de sus sueños, tanto para fundar un estado español moderno, de raíces sólidas, como para refugiarse en un consuelo imaginario de permanencia, cada vez que se vuelven hostiles los pasos fugitivos de la modernidad. Los literatos españoles del fin de siglo plasmaron su nostalgia de un estado español sólido en algunos conceptos de moda, tales como el de alma nacional, psicología nacional, naturaleza popular. El término más afortunado lo puso en marcha Miguel de Unamuno al referirse en *En torno al casticismo* (1895) a la *intrahistoria*, esa realidad verdadera en la que se van asentando los valores profundos de los pueblos, como un sedimento en el que se consolida el futuro por debajo de la política oficial y los cambios anecdóticos. Desencantados por la fábula amarga de una burguesía débil, que demuestra, derrota tras derrota, su incapacidad para establecer un estado moderno sólido, a través de un dominio real, los intelectuales españoles del fin de siglo trascienden el discurso político directo, que tan malos resultados había dado en el primer intento republicano y en el juego partidista de la Restauración, pretendiendo un campo de trabajo más eficaz en el conocimiento de la intrahistoria, en la verdadera naturaleza del pueblo español.² Frente a una lectura reduccionista del significado histórico de la generación del 98, ya ha sido suficientemente estudiada la amplia crisis de conciencia y la tradición que heredaron estos intelectuales, hijos de anteriores esfuerzos regeneracionistas y científicos, del empeño espiritual del primer krausismo y de la evolución krausopositivista que el propio Giner de los Ríos asume después del fracaso de la septembrina, cuando se hace evidente la necesidad de equilibrar el utopismo moral con otras alternativas de tono más pragmático. Oportuna evidencia de la continuidad de este proceso es la historia familiar del poeta Antonio Machado, nieto de Antonio Machado y Núñez, uno de los difusores más autorizados de las teorías darwinistas en España, e hijo de Antonio Machado y Álvarez, krausista liberal que evoluciona del idealismo al krausopositivismo, ideología más acorde con sus importantes investigaciones folklóricas.³

Un paso más radical, dentro de las mismas preocupaciones y de muy parecidas alternativas intelectuales, nos encontramos en los discursos juveniles de Ortega y Gasset,

¹ Este tema fue estudiado por Juan Manuel Rozas en *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, Universidad de Extremadura, 1983.

² Inman Fox, *Ideología y política en las letras españolas de Fin de Siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. La materialización literaria de esta "nostalgia de estado" ha sido estudiada en muchos trabajos por José Carlos Mainer. Además de su *Edad de plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981, citamos una buena condensación, relacionada con el tema que tratamos aquí, en el artículo "Cultura y vida nacional (1902-1939)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 485-486, 1990, pp. 68-80.

³ De mucho interés es el libro de Antonio Machado y Núñez, *Páginas escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1989. Interesante es también el estudio introductorio de Encarnación Aguilar.

uno de los maestros más respetados por los escritores españoles de los años veinte. En "Los problemas nacionales y la juventud", conferencia pronunciada en el Ateneo madrileño, el 15 de octubre de 1909, Ortega confirma lo siguiente: "A decir verdad, nada de lo ocurrido en estos meses crueles ha debido sorprendernos. ¿Por ventura lo necesitábamos para averiguar que España no existe como nación? ¿Es que alguien llama nación a una línea geográfica dentro de la cual van y vienen los fantasmas de unos hombres sobre los cadáveres de unos campos, bajo la tutela pomposa del espectro de un Estado?"⁴ En una conferencia de título significativo, "La pedagogía social como programa político", pronunciada en Bilbao, el 12 de marzo de 1910, vuelve sobre el tema: "España es un dolor enorme, profundo, difuso: España no existe como nación. construyamos España..." (p. 42). En los dos discursos encontramos una serie de consideraciones claves para entender la cultura y, en concreto, la literatura de la época. Ortega habla de un patriotismo activo, no sólo porque denuncia la inexistencia de la España oficial, sino porque teme que la desarticulación llegue a la España profunda. Los españoles se están quedando o se han quedado sin vínculos, sin tradiciones, y necesitan tomar conciencia de ello: "la patria es una tarea a cumplir, un problema a resolver, un deber" (p. 44). Las conclusiones son muchas, y todas dejan huellas profundas en la literatura española de los años veinte. Otros países pueden permitirse el lujo de la despolitización o la despreocupación nacional; España no, porque necesita consolidarse. Para este empeño de modernización es imprescindible volver a las tradiciones, buscarse un suelo estable, articulador, que permita después saltar con el mayor impulso. Sólo construyendo España pueden los españoles hacerse europeos, piensa Ortega, con una razón histórica muy parecida a la razón literaria que utiliza Juan Ramón Jiménez para hacerse universal precisamente por los valores de su andalucismo. En esta tarea de búsqueda y modernización de las tradiciones españolas radica el destino de la juventud, que en un esfuerzo común, de generación en generación, guiada por sus élites, debe responsabilizarse del progreso nacional. La cultura ocupa un lugar importantísimo como vínculo articulador y como camino de desarrollo para el país. El pueblo, así, puede ser considerado al mismo tiempo como lugar de origen y meta final de la cultura. Es el espacio en el que se conservan las tradiciones, el territorio que guarda los vínculos nacionales. La cultura sale de él y a él vuelve una vez modernizada por el trabajo de las élites intelectuales, artísticas y políticas.

Este panorama ideológico explica con amplitud cultural el desarrollo de algunas de las características más significativas de la generación del 1927. Destaquemos en concreto dos: el mismo hecho de presentarse literariamente como una generación y el diálogo equilibrado entre tradición y vanguardia, que se nos presenta como una lectura modernizadora o vanguardista de la tradición. Otros países pueden permitirse lujos, crear grupos cerrados de vanguardia para alterar los valores de la cultura burguesa establecida; España necesita primero consolidarse, buscar sus tradiciones, ponerlas al día, hacer que se equilibren el pasado con el deseo de futuro. Y se trata de la tarea de toda una generación, no de un grupo cerrado, sino de todos los jóvenes de un país, que se reconocerán a sí mismos como la literatura joven, la literatura capaz de acometer por fin ese proceso de

⁴ *Discursos políticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 12

responsabilización que venía esperándose en la cultura española desde las llamadas de Giner de los Ríos y Ortega y Gasset. También este panorama ideológico justificará la presencia artística de elementos populares, sin olvidar ese otro cauce de la añoranza romántica que apuntamos al principio. El romanticismo supuso un malestar íntimo de la cultura burguesa moderna, la toma de conciencia de sus propias contradicciones, la puesta en duda de las promesas racionalistas, incapaces de conseguir totalmente la felicidad prometida. El romanticismo surge en el arte para encauzar una conciencia en crisis que asiste al fracaso de muchos de los aspectos del contrato social moderno. De ahí que la naturaleza y los elementos populares se conviertan con facilidad en consuelo y refugio de las contradicciones desarrollistas de la civilización. Siguiendo el comportamiento del romanticismo alemán, Gustavo Adolfo Bécquer procuro la renovación de la poesía española en la lírica "natural, breve y seca, que brota del alma como una chispa eléctrica".⁵ Significativo es que expusiese sus teorías con motivo de una reseña al libro *La soledad* de Augusto Ferrán, un conjunto de canciones populares, elaboradas por la mano del artista. Canciones populares y andaluzas, porque es algo que Bécquer deja claro desde el principio: "Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos. Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfume y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma" (p.483). Bécquer es un buen ejemplo. Lo natural, la cultura popular, pasa a ser un punto de referencia ante las contradicciones de la civilización en los debates estéticos del romanticismo. Andalucía, la metáfora del Sur, la tierra del instinto y la naturaleza, cobra en esta lógica un papel muy significativo. Y como la generación del 27, en su vuelta vanguardista a la tradición, recupera muchos referentes en clave romántica, es lógico que nos encontremos con la misma reivindicación del arte natural y primitivo frente a la atmósfera civilizada de las ciudades. Cuando Federico García Lorca pronuncia su conferencia sobre "El Cante jondo (Primitivo canto andaluz)", el 19 de febrero de 1922, en el Centro Artístico y Literario de Granada, explica de este modo el sentido cultural del *Primer concurso de cante jondo*: "El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del Concurso, no hace más que dar una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los *couplés* enturbia el delicioso ambiente popular de toda España".⁶

Si este vocabulario lorquiano nos recuerda el tono de los debates intelectuales anteriormente citados, unas páginas más adelante se nos exponen algunos peligros de corrupción urbana y su medicina popular, según un talante de clara nota romántica: "No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en las

⁵ *Obras*, II, Barcelona, 1973, p. 485.

⁶ *Obras Completas*, III, Aguilar, Madrid, 1986, p. 195.

ciudades porque afortunadamente para la virgen Poesia, y para las mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes; y echando leña al fuego, que no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar" (p. 211). Al año siguiente, el 5 de enero de 1923, García Lorca organizará con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz una sesión de "Títeres de Cachiporra (Cristobica)", en su domicilio familiar de Granada. El programa recogió un entremés de Cervantes, *Los dos habladores*, una obrita de García Lorca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, presentada como "un viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó", y el *Misterio de los Reyes Magos*. La sesión tuvo el mismo carácter reivindicativo que el concurso de cante jondo, apostando por la recuperación de las tradiciones populares. Podemos constatar la tarea de militancia artística de esta vuelta lorquiana a los títeres en las dos crónicas que Mora Guarnido publicó en el periódico madrileño *La voz* el 12 y el 19 de enero, donde se alude a la importancia del proyecto realizado en Granada frente "al gran fracaso de la escena española, cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores".⁷ El tono reivindicativo de la solución popular ante el fracaso de la escena aburguesada lo encontramos años más tarde, el 25 de marzo de 1934, cuando García Lorca rescata a Don Cristóbal para celebrar un función de homenaje y despedida ante el público de Buenos Aires, que acababa de consagrarlo como un autor de éxito mundial. García Lorca representó en el Teatro Avenida un «Dialogo del poeta y Don Cristóbal», como prólogo al *Retablillo de Don Cristóbal y Dona Rosita*, "Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guñol andaluz". Don Cristóbal, el muñeco borracho y popular que se acuerda de la fiesta de títeres granadina, le agradece al poeta su atención y su interés. El poeta se justifica con dos afirmaciones. En la primera le dice: "Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted". Y en la segunda: "Yo creo que el teatro tiene que volver a usted".⁸ Estas dos afirmaciones preparan la alocución final del Director en la versión de 1934: "Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el ambiente oscuro de los establos. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos y los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría inusitada y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes ciudadanos turbios por el alcohol y los naipes. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena

⁷ Estas dos "Crónicas granadinas" de José Mora Guarnido fueron publicadas por Piero Menarini en "Federico y los títeres: cronología y dos documentos", *Boletín de la Fundación FGL*, n° 5, 1989, pp. 149-178. Muy interesante el análisis que hace Mario Hernández en "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", en Federico García Lorca, *Teatro de títeres y dibujos*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1992, pp. 33-52.

⁸ El manuscrito de la representación de 1934 acaba de ser editado por Mario Hernández en Federico García Lorca, *Retablillo de Don Cristóbal y Dona Rosita*, Casa-Museo de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, 1992. Las citas corresponden a la página 33.

con el tedio y la vulgaridad a que lo tenemos condenado y saludar a don Cristóbal el Andaluz, primo del Bululú gallego, hermano de monsieur Guiñol de París y tío de don Arlequín de Venecia, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro" (pp. 27-28).

Sirvan estas afirmaciones de Federico García Lorca para recoger velas, centrándonos definitivamente en los elementos populares del teatro de la generación del 27, elementos que sólo pueden ser comprendidos en su funcionamiento literario si tenemos en cuenta los principios ideológicos anteriores. Ofrezco a la consideración del lector cinco puntos, en los que creo que funciona culturalmente el concepto de lo popular, tal como lo asume, con todas sus implicaciones, la literatura española de la época. Se trata de los siguientes temas: 1) La vocación teatral de los poetas de la generación del 27. 2) El juego de equilibrios entre la tradición y la vanguardia. 3) Los proyectos nacionales de intervención teatral. 4) Los recursos populares para la literatura política. 5) La estilización artística de los elementos populares.

El análisis de estos temas nos puede facilitar una idea amplia de las constantes más significativas del teatro de la generación del 27, por lo menos en aquellos autores que, como García Lorca y Alberti, están esencialmente relacionados con las tradiciones populares.

1. Cuando uno revisa la producción juvenil de Federico García Lorca y Rafael Alberti es fácil constatar el hecho de su pronta atención al teatro. García Lorca estrena su primera obra, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, en el Teatro Eslava de Madrid, unos meses antes de cumplir veintidós años. Rafael Alberti, al publicar su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1925), anuncia en la nota bibliográfica la existencia inédita de dos obras teatrales, *Ardiente y fría* y *La novia del marinero*. Es una costumbre que mantendrá a lo largo de sus primeros años como poeta, porque en la nota bibliográfica de la antología de Gerardo Diego, *Poesía española* (1932), anuncia cuatro obras nuevas, *La pájara pinta*, *Santa Casilda*, *Lepe. Lepijo y su hijo* y *El hijo de la gran puta*. Esto es significativo no sólo porque casi todas estas obras estén íntimamente relacionadas en formas y contenidos con la cultura popular, sino también porque demuestran la vocación teatral de los jóvenes poetas andaluces. Su primer proyecto teatral serio, *La pájara pinta*, se presentó como un "guirigay lírico-bufo-bailable", basado en los personajes de algunas canciones populares y de algunos romances. Los juegos de palabras y los recursos fónicos mantienen el ritmo de una obra destinada para las marionetas de la compañía italiana de Vittorio Podrecca. Mientras redacta la obra, Alberti le escribe a Óscar Esplá, responsable de la música, en estos términos: "Yo ando muy entusiasmado. Tiene usted que trabajar con rapidez. ¿Para Navidades podría estrenarse? Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo".⁹ Estamos en agosto de 1926. Alberti ha publicado ya *Marinero en tierra*, por el que fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura, y están a punto de

⁹ La carta completa se recoge en mi edición de Rafael Alberti, *Santa Casilda*, Fundación Rafael Alberti, Cadiz, 1990, p. 24.

aparecer las canciones de *La amante*, que serán editadas en uno de los suplementos de *Litoral*, en noviembre de 1926. Su carrera poética no podía ser más alentadora, y sin embargo, refiriéndose a esta obra de marionetas, le dice a Esplá: "Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo". ¿Qué es para Alberti lo serio y definitivo? Todo parece indicar que el teatro. ¿Y en qué medida? Primero debemos tener en cuenta razones de tipo económico, porque el teatro era la mejor forma de ganar dinero, de consagrarse como un profesional de la literatura. Basta recordar la famosa carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, quejoso de Granada y su familia, pidiéndole ayuda para estrenar su *Mariana Pineda*; basta recordar la carta de Miguel Hernández a Federico García Lorca, buscando una oportunidad para su drama *El torero más valiente*, única salida económica para su situación; basta recordar aquella página de *La arboleda perdida*, donde Rafael Alberti se queja de su ruina, de la ineficacia comercial de la poesía y piensa en la posibilidad de un éxito teatral.¹⁰ Pero no podemos reducir la vocación teatral de estos poetas a la mera necesidad económica, sobre todo si se trata de analizar después su postura ante el público y su deseo de presentar obras útiles para las mayorías, no encerradas en el gusto intelectual de las élites. Las élites no están para convertirse en el único público valorado; sólo son un grupo humano consciente, que debe actuar sobre capas mucho más amplias. El teatro es un libro amplio, donde los personajes se ponen de pie y llaman a la gente; es un territorio artístico que permite mayor contacto con el pueblo, según las necesidades de la cultura entendida como consolidación nacional y progreso. En una entrevista publicada por Ángel Lázaro en *Proel*, en 1935, afirma Lorca: "A mí me interesa más le gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien como se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte de las razones que antes decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas".¹¹ Esa alusión a la época no debe reducirse sólo a la politización que algunos escritores españoles asumen en los años treinta. La vocación teatral de estos poetas tiene sentido en sus mismos orígenes, según sus sueños populares de consolidación nacional, en un camino de ida y vuelta. Recordemos las palabras juveniles sobre el cante jondo o sobre las representaciones de títeres. Lo que se recoge en el pueblo hay que devolvérselo con un sentido articulador e histórico muy preciso. En la "Charla sobre teatro", también de 1935, afirma García Lorca: "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su

¹⁰ Federico García Lorca, *Epistolario*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 173-174. Edición de Christopher Maurer; Miguel Hernández, *Epistolario*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 67-68. Edición de Agustín Sánchez Vidal; Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 281.

¹¹ *Obras Completas*, III, p. 623.

descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera" (p. 459).

2. Pero esta concepción del teatro, como territorio de elementos populares y de diálogo con el pueblo, impone unas exigencias, porque el arte deja de tener sentido si se rompe la comunicación. Es aquí donde entra una vez más el deseo articulador entre las tradiciones y la vanguardia. Un teatro de vanguardia radical, que reduzca las obras a un espectáculo de minorías, invalida las posibilidades de llegar al pueblo. Como la mayoría de los poetas del 27, García Lorca y Alberti pretenden utilizar sus ojos modernizadores, pero no para apartarse de la tradición nacional, sino para revitalizarla. Por eso buscan una vía intermedia, un camino de dignidad estética que permita sacar al teatro de su pozo vulgarísimo y adocenado, sin caer, por el otro extremo, en soluciones para minorías. En este sentido nos encontramos declaraciones y proyectos contradictorios, pero paulatinamente se evidencia un camino equilibrado, que pretende trabajar sobre elementos populares con la autoridad del arte. Este es el enfoque que defiende García Lorca en su participación en el Homenaje a Lola Membrives; critica la dictadura comercial de los empresarios, pide autoridad para el director de escena, no quiere reducirse al teatro de experimentación y defiende un teatro corriente, de taquilla, elaborado con criterios artísticos: "Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas" (p. 453). García Lorca se siente atraído por la vanguardia, respeta los esfuerzos radicales de Valle-Inclán, pero es consciente de que este autor se ha quedado solo, sin público, sin la posibilidad de estrenar. Si el Valle-Inclán de *Luces de bohemia* había dado por muerta la tragedia, García Lorca quiere volver a ella en su afán de conexión con amplios sectores del público. Del mismo modo, Rafael Alberti busca un camino intermedio entre la tradición y la vanguardia, y cuando apuesta por soluciones vanguardistas lo hace apoyándose en elementos populares, temas y formas aprendidas en el folklore andaluz, atmósferas rurales, canciones infantiles. Los poetas de la generación del 27 aprendieron la depuración estética de los elementos populares en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, más en el primero que en el segundo. Al hacer teatro siguen el mismo rumbo, y si queremos comprender el camino estético del Alberti dramaturgo, *La pájara pinta*, *Santa Casilda* o algunas obras teatrales del exilio, deberemos recordar este impulso de lectura vanguardista de la tradición con todos sus elementos populares. En una conferencia pronunciada en Berlín, el 30 de noviembre de 1932, Alberti sintetizó sus ideas sobre "La poesía popular en la lírica española contemporánea". Para empezar cita una de las notas finales de la *Segunda antología* (1920) de Juan Ramón Jiménez: "No hay arte popular, sino tradición popular del arte".¹² Alberti, siguiendo a Juan Ramón, defiende el trabajo artístico como un camino de

¹² Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, 1973, p. 118. Edición de Robert Marrast. La cita exacta de la *Segunda antología* es «No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte».

depuración del artista que trabaja sobre elementos populares. Por eso no hay arte popular espontáneo, en el sentido más estético de la palabra, sino una tradición de artistas que utilizan los recursos de la realidad popular. Y esta realidad popular puede ofrecer incluso las mismas conquistas extremas por las que luchan los movimientos de vanguardia. Aludiendo al surrealismo, aclara Alberti: "Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo—, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie maravillosa de retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido" (pp. 127-128). Tradición y vanguardia se funden en el concepto de lo popular que mantiene Alberti, muy en consonancia con los paradigmas de la cultura española contemporánea.

3. Este diálogo entre el pasado y la modernidad se produce también en los programas de intervención oficial para fortalecer los espectáculos teatrales. En una "Alocución previa a una representación de *La Barraca*", García Lorca anuncia que "el Teatro Universitario no sólo se dedicará a los clásicos, sino también a los modernos universales de todas tendencias y además persigue, con las Misiones Pedagógicas, la creación de una escena moderna puramente popular y exclusiva del color y el aire de estas hermosas tierras" (p. 435).

La conciencia de crisis en el teatro español es algo permanente en la literatura española del primer tercio de siglo. Los críticos más agudos apuntan sus plumas al problema del público, a la separación que existe entre el género dramático y la realidad. En *La batalla teatral* (1930), uno de los textos más difundidos en la época, Luis Araquistáin hace estas consideraciones: "El encarecimiento desmedido del teatro ha ahuyentado también al pueblo, en beneficio del cinematógrafo. Este es otro grave mal, porque un arte dramático que no se apoye en los perennes sentimientos de humanidad, de simpatía ingénita, que son siempre la esencia de un pueblo naturalmente capacitado para interesarse por el ser en sí, en su dramática inmanencia, sin prejuicios y sin hipocresías, será un arte de alfeñique, deleznable y desustanciado, verdaderamente deshumanizado y anodino".¹³ Desde otra posición política, Ramón J. Sender, en su libro *Teatro de masas* (1932), protestará del rumbo de las discusiones teatrales, pidiendo atención para el público: "El empresario dice que el teatro es negocio. El intelectual viejo, que es espejo de la vida, simplificando la frase de Stendhal. El joven declara que es lirismo y escenografía. En los tres casos está ausente el principal elemento del teatro: el público, la masa".¹⁴

El pueblo va a aparecer otra vez como referente de ida y vuelta. Es necesario un teatro que salga del pueblo, es necesaria una representación teatral que piense en el pueblo. Y es aquí donde entra la intervención del estado, en su tarea de construir el país. Aunque las opciones más claras se desarrollan después de la proclamación de la Segunda República, el problema estaba ya planteado antes. El crítico Ricardo Baeza había publicado en

¹³ Mundo Latino, Madrid, 1930, p. 19.

¹⁴ Orto, Valencia, 1932, p. 78.

El Sol, el 22 de enero de 1927, un artículo titulado "En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública". Y eso es lo que hará el gobierno republicano, poniendo en marcha las actividades de las Misiones Pedagógicas y apoyando la iniciativa estudiantil de La Barraca. En el preámbulo del decreto que organizaba el Patronato de las Misiones Pedagógicas, se afirma: "La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta participe en los bienes que el estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más elevados".¹⁵ Los responsables de estas Misiones Pedagógicas, con Manuel Bartolomé Cossío a la cabeza, encargaron a Alejandro Casona la dirección de un "Coro y Teatro del pueblo", que se puso en marcha el 15 de mayo de 1932, en Esquivias, Toledo, con obras de Lope de Rueda y Cervantes. Una labor fecunda en la que participaron artistas de primera categoría, como ocurrió también con La Barraca, el grupo teatral ambulante que la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) proyectó, bajo la dirección de Federico García Lorca y con la ayuda económica del gobierno. El dos de diciembre de 1931, Lorca anunciaba la formación de este teatro universitario, declarándole al periódico *El Sol* que su intención era ir "por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente". En muchas declaraciones de García Lorca encontramos expresiones de felicidad ideológica por la respuesta del público sencillo, popular, sin el gusto deformado de los teatros comerciales, dejándose seducir por la magia del arte. En Almazán, a las orillas del Duero, los campesinos quedan tan fascinados que ni siquiera la lluvia consigue romper su encantada atención al escenario. En esta experiencia de La Barraca, el poeta granadino encuentra un ejemplo práctico de la posibilidad de equilibrio entre la vanguardia intelectual y las tradiciones populares. En una entrevista de 1934, titulada "Teatro para el pueblo", confirma lo siguiente: "Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia" (pp. 595-596).

4. Es lógico que la ideología de lo popular se adueñe de la poesía y del teatro conforme se produzca la politización de los autores españoles. Hay un evidente traspaso de recursos técnicos desde los estilos neopopularistas a las obras de carácter combativo. Alberti encauza sus primeras rebeldías de tono libertario a través de los versos vanguardistas de la "Elegía cívica", pero presenta en forma teatral su primera obra de contenido directamente político, *Fernán Galán*, representada el 1 de junio de 1931. El autor planteó la obra como un "romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo". El escandaloso estreno, lleno de incidentes, fue analizado por el propio autor, que achacó los problemas a la temeridad de llevar a las tablas un hecho de tan inquietante actualidad y,

¹⁵ Gloria Rey Faraldos, "El teatro de las Misiones Pedagógicas", *El teatro en España. entre la tradición y la vanguardia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p. 153.

sobre todo, a la equivocación de “haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático”.¹⁶ Actualidad y recursos populares para la narración y la caricatura van a ser dos constantes del teatro político de los años treinta, antes y durante la Guerra Civil. “La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística”, afirma Sender en su libro *Teatro de masas*, al defender la existencia de un drama documental (p. 69). La caricatura, los romances, el guiñol, los juegos populares, serán utilizados por Alberti en su teatro más comprometido, el teatro de las obras cortas: *Bazar de la providencia* (1934), *La farsa de los Reyes Magos* (1934), *Los Salvadores de España* (1936) y *Radio Sevilla* (1937). La línea de continuidad del teatro popular al teatro político, sobre todo de carácter satírico, se deja ver en el propio tono de las obras y en los escritos teóricos que explican el sentido de estas representaciones. En el prólogo al volumen *Teatro de urgencia* (1938), que recoge obras de Santiago Ontañón, Germán Bleiberg, Pablo de la Fuente y Rafael Alberti, podemos leer: “Actuarán al aire libre, sobre tablados, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades. No harán sola y exclusivamente teatro político, sino que mezclarán su repertorio de teatro clásico —pasos y entremeses, sainetes, etcétera—, de cantos y bailes populares. Cuidarán mucho estas agrupaciones de no caer en las *varietés*. Por eso indicamos que únicamente alternen en su repertorio bailes y cantos populares o revolucionarios”.¹⁷ Aunque estas palabras se publican sin firma, seguramente se deben a Rafael Alberti, el mismo poeta que, años antes, había puesto en marcha, desde las páginas de la revista *Octubre*, la publicación de una “Antología folklórica de cantares de clase”.

5. Pero me gustaría terminar, más allá de las urgencias políticas, haciendo hincapié en el trabajo de depuración y de creación personal que los artistas del 27 realizan bajo las banderas de lo popular. Las palabras de Juan Ramón siempre están en el fondo de sus planteamientos: “No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte”. Juan Ramón Jiménez reconoce en muchos momentos de su obra la presencia del pueblo. Escribe, por ejemplo: “El pueblo, como río total, ha andado siempre por debajo; regando con su sangre generosa y escéptica esa enorme frondosidad visible, dueño natural, en la sombra, de los mejores secretos de la vida, poesía y muerte... la filtración ascendente de la savia popular es inextinguible”.¹⁸ Pero después de esta savia popular, es imprescindible el trabajo del artista, del andaluz universal, del poeta que sabe trascender los límites del costumbrismo. Gustar de los elementos populares en el arte no significa aceptar las deformaciones convencionales del localismo. García Lorca critica el andalucismo de primeros términos, como cualquier otra literatura regionalista. “Si te fijas —le comenta a Francisco Pérez Herrero—, toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos” (p. 531). Su sentido artístico del Sur es completamente distinto. En García Lorca no funciona el costumbrismo, sino esa doble vía de utilización estética de lo popular, como articulación del país o como refugio romántico,

¹⁶ *La arboleda perdida*, p. 315.

¹⁷ Signo, Madrid, 1838, p. 9.

¹⁸ *El trabajo gustoso*, Aguilar, México, 1961, p. 43.

que afecta a lo más significativo de la cultura española contemporánea. Si Lorca utiliza la tradición rural del teatro de Benavente, es para elaborarla con un tono trágico en *Bodas de Sangre* (1933) y *Yerma* (1934), intentando construir al mismo tiempo un teatro popular y poético, artístico y capaz de conectar con el público. La temática rural se trabaja con la herida de los mitos, del lenguaje simbólico, con el ritual sombrío del amor y de la muerte, como la atmósfera del más puro cante jondo.

Una utilización parecida de las tradiciones populares hará Rafael Alberti en su trilogía teatral del exilio, *El trébol florido* (1941), *El adefesio* (1944) y *La Gallarda* (1945). Siguiendo un desarrollo paralelo al de su poesía, el teatro de Alberti se refugia en la naturaleza, para escudarse de la realidad. El cansado peso de la guerra, la derrota, las injusticias sociales, la muerte, hacen que el poeta busque una respuesta no directamente política, sino vitalista, contrapesando la balanza con una apuesta radical por la libertad de la vida y el arte, por las metamorfosis naturales, los impulsos míticos y las pasiones telúricas. Sobre todo en *El trébol florido* y *La Gallarda* nos encontramos el mismo misterio natural de las canciones recogidas en el libro de poemas titulado *Entre el clavel y la espada* (1941). La historia de la serrana dominada por una relación erótica y maternal con un toro, la historia de *La Gallarda*, la encontramos adelantada en esta canción:

Mamaba el toro, mamaba
la leche de la serrana.

Al toro se le ponían
ojos de muchacha.

Ya que eres toro, mi hijo,
dame una cornada.

Verás que tengo otro toro
entre las entrañas.

(La madre se volvió yerba,
y el toro, toro de agua).¹⁹

El poeta vuelve a la naturaleza para interpretarla personalmente, para crear sus misterios, unos misterios capaces de sostener los paraísos artificiales, las arboledas perdidas donde pueden vivir sus deseos y sus esperanzas. Lo popular sin localismos limitadores, lo popular como referente de la tarea social y de los sueños personales. Rigor estético y voluntad de colaborar en la edificación de un país más justo, más generoso: esta es la lección artística que nos dejó la generación del 27, culminación y ejemplo de todo el esforzado itinerario de la cultura española contemporánea.

¹⁹ Rafael Alberti, *Obras Completas*, II, Aguilar, 1988, p. 91. Edición de Luis García Montero.