

El teatro de la generación del 27

El fenómeno más significativo que caracteriza el teatro español de los años veinte es la paulatina pero profunda distancia que se empieza a establecer entre la escena comercial y profesional al uso y la experimental. En el momento en que los autores de la llamada generación del 27 hicieron sus primeras apariciones artísticas, las relaciones entre el teatro que se veía habitualmente en los escenarios (Benavente, Marquina, Linares Rivas, Arniches...) y el de corte más intelectual y minoritario (Valle-Inclán, Unamuno, Grau, Gómez de la Serna, Azorín...) empezaban a ser extremas y azarosas. El concepto de vanguardia se aplicaba con enorme inmediatez. Aquellos que veían con dificultad el estreno de sus obras, se amparaban en los llamados teatros íntimos, agrupaciones que no buscaban interés en las taquillas. Los catalanes habían hecho grandes progresos en estos menesteres desde principios de siglo. Quizás, a imitación de ellos, los intelectuales madrileños de los años veinte empezaron a reunirse incluso en casas particulares (como fue el caso de los hermanos Baroja), para poder hacer y experimentar con el teatro que quisieran. Esto no significó que no estrenaran en salas comerciales, llegado el caso, pero sí que, cuando lo hacían, era con cierto carácter extraordinario. «El Caracol», grupo animado por Rivas Cherif, fue un estimable centro de investigación, como en la década de los treinta, y ya con el apoyo de la Segunda República, lo serían las Misiones Pedagógicas, el Club Anfístora, o iniciativas universitarias como «La Barraca» o «El Búho».

Ortega será quien, recogiendo este sentimiento de arte minoritario, en su célebre libro *La deshumanización del arte* (1925), intuya una moderna división del público en dos: aquellos que entienden las obras contemporáneas y los que no. O, lo que es lo mismo, en minorías y mayorías. Su aplicación al teatro del momento es evidente, coincidiendo con que, a media-

¹ Recordemos la creación, en Cataluña, del «Teatre Intim», en 1898, por Adrià Gual, e incluso las fiestas modernistas celebradas en Sitges, entre 1892 y 1899, en donde se estrenó *La intrusa*, de Maeterlinck.

dos de los veinte, se produjo un cierto impulso en la economía española, controlada en los primeros pasos del Directorio Militar. La actividad escénica, pese a las muchas voces que surgieron en torno al término *crisis*², fue en ese momento impresionante, dado el número de compañías que recorrían la geografía española y la cantidad de obras que se estrenaban. Hasta para los intelectuales que estaban de espaldas a los gustos populares, se produjo un teatro de limitado aparato escénico y pequeño formato de exposición.

La oscilación mayoría/minoría tuvo muy claros ejemplos en la escena del momento. Ya a los hombres del 98 los habían alineado en una de las dos zonas. Mientras que Benavente conseguía fama y dinero —además del prestigio del Premio Nobel de 1922—, de la misma manera que otros autores de la época (Marquina, Muñoz Seca, García Álvarez...), los intelectuales de principio de siglo no pasaban de ser meros aspirantes a dramaturgos. No tenemos más que ver la permanencia en carteleras de ellos (Valle, Unamuno, Azorín...), incluso las posibilidades que tuvieron para un estreno más o menos regular, para ratificarnos en ello.

Algo similar sucedió con los poetas del 27, ninguno de los cuales fue aceptado como dramaturgo de cartelera, en el amplio sentido del término. Dicha generación, que surge, como es bien sabido, del homenaje que un grupo de escritores e intelectuales rindieron, en el Ateneo sevillano, a Luis de Góngora con motivo de su tricentenario, fue sobre todo un movimiento poético. Al teatro, no obstante, aportó —como veremos enseguida— innovación, ruptura con modelos anteriores y el deseo de trasladar formas líricas a unos escenarios llenos de prosaísmo. Precisamente, la característica principal de estos autores, y que vamos a utilizar como eje de nuestra exposición, es la decidida voluntad de experimentar en formas escénicas, para así conectar con los movimientos europeos más renovadores.

Los poetas del 27 llegaron al teatro español en un momento especialmente comprometido. La burguesía, apoyada en el éxito que suponía complacer abiertamente al público, pasó a una postura generalizada que conducía a lo chabacano y vulgar. Las líneas que separaban a dicha burguesía, que se conformaba con el continuismo más exagerado, y su sector culto, de mirada europeizante, se fueron separando hasta la rotundidad. No faltan testimonios entre estos autores, que muestren con claridad la oposición al teatro convencional.

El campo estaba preparado, pues no fueron pocos los dramaturgos que entraron en el teatro justamente para marcar líneas de separación entre lo habitual y lo renovador. Entre ellos destacó por méritos propios Jacinto Grau, autor que, pese a no haber alcanzado el mérito de los escenarios comerciales, sí figura en las antologías del teatro por su participación en

² «Es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circo y music-halls, pues en puridad una película afortunada, un clown dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa..., suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, más modernas que la mejor pieza teatral», palabras de Ramón Pérez de Ayala, recogidas en «Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20», de Dru Dougherty, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, n.º 11, Murcia, 1984, pág. 87.

efemérides tan notables como el estreno de una de sus obras, *El señor de Pigmalión*, en París (Théâtre de l'Atelier, 1921, dirigida por Charles Dullin) y Praga (Teatro Nacional, 1925, dirigida por Karel Kasek). Aunque en España su éxito fue mucho más relativo, en Jacinto Grau pudieron verse muchos de los vanguardistas del 27, que conocieron obras de la talla de *Don Juan de Carillana* (1913) o *Los tres locos del mundo* (1930). *El señor de Pigmalión* (1921) se emparenta, por intención y temática, con *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, estrenada en el mismo año en que Grau publicó su farsa, 1921, o con *Pigmalión* (1912), de Bernard Shaw, presentada en España en 1919.

No lejos de Grau, la consideración vanguardista por excelencia de esos años procedía de Ramón Gómez de la Serna, que entre 1909 y 1912 publicó diecisiete obras, la mayor parte de pequeño formato. Sin embargo, su obra de más fama sería de 1929: *Los medios seres*, estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid, con un público que mostró división de opiniones. Con todo, tampoco el teatro de Gómez de la Serna logró una sólida línea de expresión en la vanguardia, pues las novedades estaban más en las intenciones —y en alguna caracterización de personajes— que en la expresión escénica propiamente dicha. Con razón, el mismo autor habló de «el calvario del teatro» que suponía la representación, de la que intentó huir siempre, pues, decía, «no hay público más ilegible que el del teatro...»³.

Ante este panorama, la primera opinión que surge del gran dramaturgo del 27, Federico García Lorca, responde a ese estado de oscilación fácil de detectar en el medio; al gran desequilibrio que en el campo de la escena había entre «arte y negocio»: «El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura»⁴. No faltan, en sus abundantes aportaciones teóricas, a través de entrevistas, conferencias y demás, espacios en donde definir el peculiar momento en que llegaron a la escena él y sus compañeros de generación. Refiriéndose al talante inalterable de la esencia del teatro, admitía un paulatino cambio de formas: «No cambia la sustancia, pero... pero. En este teatro lleno de actores y autores y de críticos, yo digo que lo que pasa es que existe una grave crisis de autoridad»⁵, y achacaba esa falta de autoridad al citado desequilibrio, que ponía por momentos en un plano superior la idea de negocio que la de arte.

Tampoco Alberti se andaba por las ramas a la hora de manifestarse en contra de la situación teatral establecida en el paso de los años veinte a los treinta, es decir, cuando llegaban a los escenarios los autores a los que nos estamos refiriendo. Recordemos aquella máxima que proclamara

³ Cit. por Ruiz Ramón [1975], pág. 161.

⁴ Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 10.^a ed., Madrid, 1965, pág. 141.

⁵ Ob. cit., pág. 140-141.

entre las palmas y pitos del estreno de su primera obra, *El hombre deshabitado*, en 1930: «¡Abajo la podredumbre de la actual escena española!».

Federico García Lorca (1898-1936), con las correspondientes matizaciones que haremos al respecto y en su momento, sería el único autor que tuvo una presencia más o menos constante en los teatros españoles, ya en la década de los treinta. Pero incluso en él, aquella controversia mayoría/minoría se produjo de manera palpable. García Lorca fue autor inclinado, desde sus comienzos, al mundo de las minorías (recordemos las innovaciones que planteara en *El maleficio de la mariposa*, 1920, su primer estreno), aunque su talante autoral lo condujo a metas más altas. En él, pues, se dieron las dos vertientes en permanente conflicto: la renovadora y la tradicional. De la primera, aunque buscara siempre la lógica salida profesional, cabe recordar, además de la citada *El maleficio de la mariposa*, puesta en escena por Gregorio Martínez Sierra, la redacción de sus farsas de matiz guñolesco e inspiración valle-inclaniana: *Títeres de cachiporra* (1923). *La zapatera prodigiosa* (primera redacción de 1926), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), *El retablillo de don Cristóbal* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933), además de su incompleta *Comedia sin título* (1936), y otras muchas que quedaron en proyecto, y de las que tenemos hoy noticia gracias a Marie Laffranque⁶. Es éste un Lorca imaginativo e innovador, que tuvo salida gracias a teatros de corte íntimo, como el Club Anfistora. La segunda vertiente, la comercial, muestra al Lorca conocedor de su veta tradicional y del enorme juego que la misma daba en los escenarios. Es el Federico de *Mariana Pineda* (1925), estrenada en Barcelona en 1927, con decorados de Dalí e interpretación de Margarita Xirgu, pero, sobre todo, el de los estrenos madrileños, en plena Segunda República: el de *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935), y que, de no haber sucedido la guerra civil, hubiera podido seguir esa racha ininterrumpida de contactos con los escenarios comerciales, en los que dejó sin estrenar *La casa de Bernarda Alba* (1936). No debe extrañarnos por eso, que todavía, en 1933, el autor se considere «en los comienzos de mi vida de autor dramático»⁷.

De uno y de otro teatro no faltó la correspondiente definición lorquiana: del que llamaba «experimental» decía que «tenía que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias»; mientras que del «teatro de taquilla», del «corriente, del de todos los días», pedía «exigirle un minimum de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa»⁸.

Esos dos Lorcas antes referidos suponen, más o menos, dos posibilidades escénicas diferenciadas. El habitual uso de los tres actos en la producción del poeta granadino testimonia una tradicional forma de exponer la acción dramática. Todavía el arte escénico necesitó de varias décadas para moder-

⁶ Teatro inconcluso, Federico García Lorca. Estudio preliminar y notas de Marie Laffranque, Universidad de Granada, 1987.

⁷ Declaraciones al público de Buenos Aires, ob. cit., pág. 131.

⁸ Ob. cit., pág. 141.

nizar su manera de exposición. Aunque en los países más adelantados las vanguardias habían establecido diversos modos de parcelar dicha acción dramática —Brecht, en Alemania; Pirandello, en Italia—, aquí se continuaba con la exposición en tres actos, reminiscencia de la comedia del Siglo de Oro. Dichos tres actos, utilizados por Valle-Inclán en sus obras pensadas para la escena, fueron suplantados por él mismo en sus producciones más experimentales, hechas de espaldas a la escena habitual: esperpentos divididos en escenas, autos para siluetas, etc. Como hemos dicho en otra ocasión, «Federico pudo apreciar, consciente o inconscientemente, los dos grandes bloques que configuran la dramaturgia valleincliniana: el de la tragicomedia dialectal, pensada para la escena, y el de los textos experimentales, fronterizos con otros géneros, quizá pensados contra la escena. Uno, nunca totalmente asumido por la profesión; otro, recalando en círculos reducidos de teatros íntimos»⁹.

La composición en cuadros o escenas marca un moderno avance de la progresión dramática, superior a la exposición en grandes escenas donde la medida tradicional instalaba los núcleos de acción en superiores segmentos teatrales. En *Amor de don Perlimplín...* o en *Así que pasen cinco años* la acción no avanza de manera lineal, como en *Yerma* o en *Doña Rosita*, sino ramificada; de los acontecimientos de una secuencia se deducen los resultados que, aunque hagan progresar la historia, van cargando de contenido cualquier aspecto colateral de la misma. En este tipo de teatro es frecuente la intersección de tramas derivadas, que llevan acciones perpendiculares, además de la central y principal. *El público* o *Comedia sin título* serían los casos más claros de suma indiscriminada de elementos escénicos, dentro de un bien estudiado y moderno orden dramático. No cabe duda de que nos hallamos ante un teatro influido por movimientos estéticos contemporáneos, principalmente el surrealismo. García Lorca planteó un surrealismo escénico semejante al textual, que ha sido el de identificación más inmediata. Por contra, sus grandes dramas, desde *Mariana Pineda*, proponían fórmulas de desarrollo más tradicionales. Y esto no se debe al tono, pues la farsa *La zapatera prodigiosa* bien que se mantiene en idéntica línea, sino a la forma de narrar. *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* han sido analizadas a la luz de sus clásicos contenidos de tragicidad, e incluso en la inspiración griega de su descarnada sustancia dramática. Son obras mucho más lineales, hasta cierto punto aristotélicas, en donde el espacio tiene estrecha relación dramática con el tema y «gestus». En estas obras, García Lorca hace verdadero alarde de carpintería teatral, pues conjuga la historia con el medio donde la cuenta, haciendo compatibles los espacios escénicos con los espacios lógicos, con el fin de desarrollar, en perfecto equilibrio, entradas, salidas y contenidos.

⁹ El valleinclinismo de García Lorca, César Oliva, Málaga, 1990.