

También otros poetas del momento, como Rafael Alberti y Miguel Hernández, se iniciaron en el teatro desde el plano de lo imaginativo buscando horizontes distintos a los de la escena convencional de los años treinta, aunque ello significara estar en oposición a cuanto normalmente se veía en las carteleras. La condición poética de los citados autores originó tendencias muy diversas. Por ejemplo, Rafael Alberti (n. 1902) que se había dado a conocer espléndidamente con los poemas de *Marinero en tierra* (1924) comenzó su trayectoria escénica con una especie de extraño auto sacramental moderno titulado *El hombre deshabitado* (1930), en donde el autor mostraba sus obsesiones simbolistas con influencias calderonianas. Después, la propia Margarita Xirgu le estrenó un documental escénico llamado *Fermín Galán* (1931), aguafuerte propio de cartelón de feria, e inspirado en los sucesos de Jaca del año anterior, que fue recibida por el público con más ilusión que éxito. No obstante, la obra hurgaba en la realidad escénica del momento y planteaba soluciones alternativas más inusuales. Por ejemplo: su segmentación en diez episodios que, por seguir el esquema del romance de ciego, rompía los tradicionales tres actos por una forma mucho más moderna de narración.

No debe extrañarnos, en absoluto, el carácter renovador del dramaturgo gaditano, que llevó a los escenarios elementos poéticos de primer orden. Alberti recibió una no desdeñable respuesta de la crítica al uso, como demostró Robert Marrast¹⁰, con *El hombre deshabitado*. En ella se destacó el tono innovador del texto, su «arquitectura ideológica» (González Olmedilla) o el «interés de las alegorías» (Fernández Almagro). Peor suerte tuvo *Fermín Galán*, que no gustó al público quizá «por la elementalidad de sus recursos»¹¹, en palabras de Ruiz Ramón.

Que Alberti no prodigaba el teatro como cualquier autor dedicado a la escena lo prueban los siete años que pasaron desde *Fermín Galán* a su siguiente producción, *De un momento a otro*, redactada entre 1938 y 1939, y muy separada estilísticamente de las anteriores. El drama, también planteado en tres actos, pretende estar cerca de las fórmulas más habituales en la escena de entonces. No obstante, no podemos olvidar que su redacción se efectuó al tiempo que el poeta gaditano hacía su teatro de urgencia, esto es, aquellas obritas que eran representadas en el mismo frente, de contenido eminentemente circunstancial. Por ello no es difícil encontrar elementos alejados de la comedia convencional. Aunque mencione puertas y ventanas, forillos y telas pintadas, propone una segmentación estructural original. Asimismo, no faltan acotaciones para su puesta en escena e interpretación, referencias a una precisa luminotecnia, que la conducen a un nuevo intento de búsqueda en el lenguaje teatral.

¹⁰ Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, Paris, 1967, págs. 44-51.

¹¹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1975, pág. 213.

Para «el teatro de circunstancias» compuso *Bazar de la Providencia*, *Farsa de los Reyes Magos*, *Los salvadores de España*, *Radio Sevilla* y *Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos*.

En su exilio bonaerense, Alberti escribió para la escena *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944), *La gallarda* (1944-45) y *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), pocas obras, y muy separadas entre sí en fecha de redacción. A ellas habría que unir la libérrima adaptación de *La lozana andaluza* (1963), donde, aún siguiendo muy de lejos la novela de Francisco Delicado, dejó impronta de su pericia teatral. El escaso número de obras, y la dificultad para estrenarlas, da idea de los problemas que tuvo para intentar llegar al público para el que fueron escritas, y al que no podía hacerlo por motivos obvios. El teatro de Alberti continúa, pues, la línea de innovaciones poéticas de su generación, que no tuvo parangón en la España del momento. Teatro distinto, fuera de toda aproximación a la comedia burguesa, que sirve para continuar algunas de las más notables aportaciones de García Lorca.

Miguel Hernández (1910-1942) tuvo similar inspiración seudorreligiosa que motivó el auto albertiano *El hombre deshabitado*, cuando inició su andadura dramática con *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933), obra de parecido corte estilístico, aunque más entronizada con los principios esenciales del barroco, en su utilización versal e incluso sinceridad religiosa. Posteriormente escribió *Los hijos de la piedra* (1935), *El labrador de más aire* (1937) y *Pastor de la muerte* (1937), las dos últimas en verso. Un teatro un tanto atípico, anacrónico más bien, por sus evidentes reminiscencias con el teatro del Siglo de Oro, donde nunca terminaron de combinarse el lirismo con la dramaticidad. En cualquier caso, siempre supuso una búsqueda de lo distinto, lo diferente a cuanto entonces se llevaba. Un teatro que tan sólo encontró abierto acomodo en el género de «circunstancias», pues, al igual que Alberti, compuso para los frentes de batalla, durante la guerra civil, una serie de piezas con sencillo y directísimo objetivo: servir de inmediata referencia a cuanto estaba sucediendo en el país o, dicho de otra manera, proponer un modo particular de lucha, desde los improvisados escenarios del campo de batalla. Para ellos escribió *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*.

Al margen de García Lorca, Alberti y Miguel Hernández, poetas del 27 hubo que tentaron el teatro en algunas fases de su producción, y siempre con similar tendencia innovadora. Pensemos en Manuel Altolaguirre, llegado a la escena de manera circunstancial —muere García Lorca, y lo sustituye al frente de «La Barraca»—, del que su obra *Tiempo a vista de pájaro* (1937) justifica su incorporación a la vanguardia teatral en tiempos de guerra. O en Pedro Salinas, cuya vocación escénica surgió de manera más tar-

día, a compás casi del contexto universitario donde se desarrolló tras la guerra. Bastaría estudiar *Los santos* (1945) o *La fuente del Arcángel* (estrenada en 1951) para calibrar el interesante tono de experimentación que el autor proponía en sus obras.

Los autores del 27, pues, los más conocidos por sus aportaciones dramáticas, y los menos habituales en los escenarios, son siempre poetas, y por tanto, renovadores del lenguaje verbal, a punto siempre de hacerlo en el teatral.

Otros escritores del momento colaboraron en el desarrollo de un teatro de corte intelectual y minoritario, aunque no estuviesen dentro del movimiento del 27. Eran autores cuyo paso por los escenarios tenían especiales connotaciones, pues se mostraban siempre disconformes con el teatro al uso. Max Aub (1903-1972), por ejemplo, al principio de la guerra civil era considerado como un intelectual de prestigio, y hombre de teatro imaginativo y renovador. Precisamente, en los años veinte, se dio a conocer con una serie de piezas vanguardistas, de avanzada inspiración estética, en las que se sirvió no poco del conocimiento de tendencias europeas del momento. Sea por lo que fuere, Aub contaba en la década de los treinta con una bien nutrida obra: *Crimen* (1923), *El desconfiado prodigioso* (1924), *Una botella* (1924), *El celoso y su enamorada* (1925), *Narciso* (1927), *Espejo de avaricia* (1927-1935) y la *Jácara del avaro* (1935). Su obra desarrollada desde el exilio mexicano, en 1942, tendía evidentemente hacia la representación. Nunca su lenguaje se alejaba de los escenarios por un prurito investigador. Pero otros elementos dificultaban la puesta en escena: los largos repartos y, sobre todo, la áspera temática que proponía. *San Juan* (1942), *Morir por cerrar los ojos* (1944) y *Cara y cruz* (1944), son los títulos iniciales de este período. Todos en tres actos y con elementos absolutamente convencionales para la escena de entonces. Sólo la última, *Cara y cruz*, abre una nueva clave en su sistema expresivo: lo fantástico, utilizado para cuestiones bien diferentes de las que se veían en la comedia burguesa de postguerra. Como fantásticas de la mejor ley son la aportaciones de Rafael Dieste, autor demasiado olvidado, pese a sus indudables aciertos dramáticos.

Otro creador escénico de casi total coincidencia cronológica con el 27, pero cuya condición de dramaturgo de taquilla lo alejó de ellos, fue Alejandro Casona (1903-1965). Ganador del Premio Lope de Vega, en 1933, con *La sirena varada*, su estreno en el Teatro Español de Madrid, en 1934, constituyó un clamoroso éxito. A partir de allí, sus obras llegaban a los escenarios con absoluta normalidad: *Otra vez el diablo* (1935, aunque escrita en 1927) y *Nuestra Natacha* (1936). El lenguaje teatral de Casona, tanto en estas obras como en las que redactara en su exilio argentino, tiene la particularidad de que apenas evolucionó. Incluso la circunstancia de haber sufri-

do una forzada salida del país, por su condición de republicano, nada influyó en tal desarrollo. Su obra se caracteriza por una excelente disposición de los materiales dramáticos, algo que se suele denominar como «carpintería teatral». Quizás el conocimiento de la escena que tenía, desde su experiencia de las «Misiones pedagógicas», le proporcionase ese profundo dominio de la situación. Incluso su inclinación al elemento poético, tan anotado en la obra del asturiano, no hace coincidir su dramaturgia con la de los autores del 27. Casona plantea un tipo de drama en el que se conjuga la sorpresa escénica con la evidencia técnica, entendiendo la primera más como truculencia, y la segunda como forma habitual de teatralidad.

El teatro de los hombres del 27, y de quienes a su alrededor mostraron similares tendencias innovadoras, y meto en este saco hasta al torero Sánchez Mejías, escritor teatral de gran interés, como ha demostrado Gallego Moral, fuera mayoritario o minoritario, si se nos permite seguir utilizando la terminología de la época, es el único que, en su momento, brindaba vías de mostración nuevas en el plano de la construcción escénica. No olvidamos que sus contemporáneos eran Piscator, que en 1927 dirigía habitualmente en Berlín; Brecht, cuya *Ópera de los cuatro cuartos* es de 1928, films como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, *Napoleón* (1927), de Abel Gance, *El perro andaluz* (1928), rodada en París con la herencia de Buñuel y la colaboración de Dalí. Es un tiempo aquel en el que Valle-Inclán había arrojado definitivamente la toalla del estreno comercial, publicando sus grandes novelas, como *Tirano Banderas* (1926) y *Viva mi dueño* (1928).

César Oliva



