

«TEATRO PARA EL PUEBLO» Y EDUCACIÓN POPULAR EN LA SEGUNDA REPÚBLICA: ¿UN «DIRIGISMO PARA LA LIBERTAD»? [*]

por Juan Manuel FERNÁNDEZ SORIA

Universidad de Valencia

1. Introducción

En un reciente trabajo [1] sostenía que durante la Segunda República la educación popular que de una u otra manera es apoyada desde el poder, responde a los intereses de culturización política del régimen. Con las matizaciones y diferencias que en el citado estudio se contemplan, en él procuré mostrar que tanto las Misiones Pedagógicas como las experiencias de educación popular de la Federación Universitaria Escolar pretenden dar a conocer los valores socio-políticos sobre los que se levanta el régimen republicano hasta su desaparición en 1939. Sin embargo, anotaba allí que estas acciones de educación popular trascendían la mera comunicación o divulgación de una cultura política añadiendo el intento de que ésta fuera asumida e interiorizada de forma consciente por el público al que iba dirigida aquella educación. Naturalmente, el grado de compromiso en este sentido difería de las Misiones Pedagógicas con respecto a las Universidades Populares de la Federación Universitaria Escolar (F.U.E.) y a otras experiencias de la Federación estudiantil en los años de la guerra civil. En estas páginas es mi intención hacer una aproximación semejante pero circunscrita ahora al ámbito del teatro; por tanto, me acercaré, con la forzosa brevedad que exige este tipo de trabajos, y con el ánimo de estimular otros futuros, al «Teatro del Pueblo» de las Misiones Pedagógicas, a «La Barraca» de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, y al «Búho» de la Federación Escolar valenciana, los tres considerados «teatros para el pueblo» en clara diferenciación con los «teatros del pueblo», caracterizándose aquéllos, en opinión de Miguel Bilbatúa,

por su «culturalismo» y apofesionalismo, desde una perspectiva marginal a la estructura económica del teatro en España» y por «llevar el teatro al pueblo, entendido el teatro como bien cultural en abstracto, y el pueblo como los habitantes de aquellas zonas «culturalmente depauperadas», especialmente las rurales» [2].

2. *La función educadora del teatro*

Desde antiguo se le ha reconocido al teatro el importante papel de configurar una opinión pública de acuerdo con las orientaciones del poder dominante, convirtiéndose, de este modo, en un claro instrumento al servicio del dirigismo ideológico de los distintos regímenes políticos. En un estudio sobre el teatro de la Ilustración, José Antonio Maravall aborda esta cuestión entendiendo que «desde luego, en el tratamiento del tema del teatro prima el punto de vista de la función social que le toca ejercer, educando a las conciencias, depurando los sentimientos» [3], función que fue regulada, aunque con fines y resultados diferentes, tanto por nuestros ilustrados —Jovellanos expuso su criterio al respecto en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* [4]— como por los de otros países no sujetos al despotismo de un Rey, como los franceses; dice Maravall aludiendo a Marvin Carlson [5], que «los gobiernos de la Revolución francesa en sus diferentes fases, se sirvieron del teatro para difundir su ideología y atraer por vías emotivas la adhesión de la opinión pública: un dirigismo para la libertad» [6].

Sirva esta referencia histórica no sólo para fundamentar este primer epígrafe sino para ilustrar cómo el teatro es llamado a conformar las conductas sociales con arreglo al orden existente, bien sea erradicando, por negativas, actitudes contrarias a los nuevos valores sociopolíticos, bien sea mediante la inculcación de éstos. Naturalmente, la función educadora del teatro será intervenida, mediatizada, en mayor o menor medida, según que el régimen político se declare o no respetuoso con las libertades individuales, entre ellas la de expresión, consustancial al hecho teatral. De este modo, se puede afirmar sin temor a equivocación alguna, que la injerencia del poder político a la hora de fijar la función social del teatro es más acusada en los gobiernos republicanos a partir de 1936 que en el lustro precedente, y ello no porque aquellos fueran contrarios a las libertades, sino porque éstas, siquiera sea circunstancialmente, debían estar supeditadas a la defensa de la Libertad que haga posible el ejercicio de las otras libertades. Dicho de otro modo, el dirigismo cultural es más imperativo cuando se trata de defender los perfiles más sustanciales de un régimen amenazado de

desaparición, ante lo cual no caben actitudes neutras. Y esto se reflejará con toda nitidez en las experiencias teatrales que protagonizan estas páginas.

La función del teatro durante la República «burguesa» de 1931 fue motivo de manifiestos y polémicas que, partiendo de un punto común —la necesidad de renovar la escena española, y su moral artificiosa, sometida a las exigencias de la taquilla, situación que se avenía mal con los acontecimientos sociales del país—, derivó en posturas contradictorias, unas que abogaban por un teatro de minorías —defendidas por Luis Araquistain, diputado del Partido Socialista [7]— y otras por un teatro de masas, que tuvo en Ramón J. Sender [8] a uno de sus más firmes abanderados. Este tipo de teatro —de masas, popular y, más tarde, proletario— sería el predominante durante la República, posiblemente por su mayor coincidencia con las transformaciones sociales y políticas que el nuevo régimen prometía. El público elitista del teatro burgués, deja paso a un público más popular, más pueblo, y el «arte por el arte» de aquél, sucumbe ante la mayor implicación social de éste [9]. Y es aquí, en este teatro popular y de masas donde se ubican los Teatros Universitarios y el de las Misiones Pedagógicas, cuya función educadora es reconocida por sus más directos protagonistas.

En efecto, el fundador y alma de «La Barraca», Federico García Lorca, deja constancia, y no precisamente de forma esporádica, de la función educadora del teatro; así lo afirma, entre otros, en sendos testimonios de 1935; el primero, extraído de «Charla sobre teatro» dice:

«El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa, y de una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre» [10].

En su respuesta a la pregunta sobre el futuro del teatro, Lorca señala el fracaso del teatro puramente artístico que devino en algo extraño y anacrónico por haberse desviado de los intereses del pueblo, porque «El gran públic —dice Lorca— va [al teatro] a veure la seva vida i els seus problemes. Per mitjà del teatre fixe'u-vos si es pot orientar a les masses!... Si l'autor s'adapta al tipus de mentalitat mig que predomina, i arriba a fer comprendre clarament les seves idees a través de l'obra, aleshores (...) fa la gran tasca de realitzar la veritable

missió del teatre, educar les multituds» [11]. Esta función educadora se enriquece con el entendimiento de que el teatro ya no es sólo un vehículo que lleva cultura al pueblo, o un instrumento de formación social como decía Lorca, sino que incorpora, además, misiones nuevas, entre ellas una función eminentemente culturizadora de las masas que posibilite su emancipación y liberación papel éste que se incrementa en los años siguientes, tanto es así que, para Manuel Valldeperes, el teatro de la revolución

«ha d'ésser la més activa de les formes educatives de la massa, imponent, en forma persuasiva, totes aquelles idees que tendeixin a la renovació immediata i progressiva de la humanitat. Per tal com el teatre arriba al més pregon de la consciència popular, aquest ha d'ésser una veritable escola social en la qual es forgin els nous conceptes bàsics de l'activitat proletària (...) Capacitar el poble dels problemes que l'afecten directament i assenyalar-li solucions, per revolucionàries que siguin, és la missió específica del teatre d'avui (...) L'emancipació de les masses, l'alliberament dels pobles, la fraternal unió de la humanitat (...) tenen la seva base en la cultura popular. I és per això, també, que el teatre ha d'ésser, per tal de respondre a la seva concepció revolucionària, obra de cultura, obra de capacitació, obra de formació intel·lectual de les masses» [12].

En fin, terminemos este punto preguntándonos con Antonio Aparicio «¿quién puede negar la gran importancia del teatro como instrumento de enseñanza?. Aquello que el hombre contempla con admiración tiende a imitarlo más tarde (...)» [13]. Y es que el teatro, aparte de su intrínseco valor educativo, es capaz de enseñar aún sin proponérselo explícitamente; no obstante lo cual, las experiencias escénicas que nos ocuparán en las páginas que siguen, sí tenían una clara intencionalidad educadora, entendida ésta, como acabamos de decir, en un sentido amplio que sobrepasa la mera transmisión cultural para abarcar también una función «política» insistente en el protagonismo social del pueblo. El teatro del que nos ocupamos contempla, pues, entre sus fines, de forma más o menos declarada, devolver al pueblo — su nuevo público — el papel preponderante que le corresponde en la vida social, implicarlo en la cosa pública borrando para ello la tradicional desafección que lo mantenía desvinculado de los asuntos comunes, de las decisiones políticas, de las cosas de la comunidad, del quehacer de la «polis» [14].

3. *El «Teatro del Pueblo» de las Misiones Pedagógicas*

El acercamiento al teatro de las Misiones exige un recuerdo inevitable —y en este caso sumario y con afán exclusivamente contextualiza-

dor— de la conocida infravaloración de las Misiones Pedagógicas por parte de estudiosos de la cultura republicana; entre las más referidas están las de Tuñón de Lara que las calificó de «utopía educacional» [15], y las de Bilbatúa que las etiqueta de «obras de caridad cultural» [16], epítetos comedidos en comparación con los que le sugiere a Víctor Fuentes la «actitud de evangelizadores» de los integrantes de las Misiones «que llegan a redimir a los «salvajes» de su atraso cultural, sin darse cuenta, aquellos misioneros, que mucha de aquella gente en cuestiones socio-políticas, y no digamos en sabiduría no libresca, estaban más adelantados que ellos» [17]. Esta idea, referida al teatro, ya la manifestó en 1932 Ramón J. Sender cuando, con palabras muy duras, denunciaba lo absurdo de enviar «teatritos decadentes a las aldeas que saben hacer teatro como el de Castilblanco» [18], pueblo de Badajoz que evocó a muchos con su tragedia la que siglos atrás escenificara Lope de Vega en su *Fuenteovejuna* [19]. A estas valoraciones respondieron en su momento los protagonistas de las Misiones. Eugenio Otero ya le planteó la cuestión a Rafael Dieste, estrechamente implicado en el Teatro Guiñol de las Misiones, quien a mi entender abunda en una de las intenciones principales del acto misional cossiano, a saber, la conveniencia de que el pueblo tomara consciencia de su papel social acorde con el régimen reformista de 1931: «Usábamos, hasta donde nos era posible, los recursos de los juglares pero no era simple jugaría. En primer lugar procurábamos devolver la conciencia de sus propios valores al pueblo» [20], además de crear «un orden de ilusiones, de formas de sociabilidad, de participación, y esto probablemente podía ser un estímulo para vigorizar en el pueblo el sentido cívico y la voluntad de reforma» [21]; y todo ello aparte de afirmar que el alcance de las Misiones «comprendía, además, no sólo los aspectos más desinteresados de la cultura, sino también los de índole más urgente o práctica» [22]. Manuel Aznar recoge la creencia de Arturo Serrano Plaja de que las Misiones tenían una «especial eficacia como vehículo para despertar la dormida conciencia popular: «Y eso es lo que, cuando menos, hacen las Misiones: comprobar que (las gentes populares) están vivas, avivarlas»» [23].

Cossío conocía los riesgos de incomprensión de los que sería objeto su empresa y así lo dejó escrito en las páginas que anteceden a la memoria del Patronato [24], pero quería reparar en la medida de lo posible el abismo, sobre todo espiritual, que separaba la ciudad y la aldea [25] por medio de la comunicación —lo contrario del aislamiento— «para enriquecer las almas y hacer que vaya surgiendo en ellas un pequeño mundo de ideas y de intereses, de relaciones humanas y divinas que antes no existían» [26], y esto creo que va más allá de la simple transmisión de un momentáneo goce estético como se ha queri-

do ver en la finalidad de las Misiones Pedagógicas o, como el propio Cossío dice para salir al paso de las críticas apuntadas, más allá de la «comunicación de cultura exclusivamente espontánea y difusa» [27]. Y es que las Misiones y su Teatro tienen, además, una clara intención educadora en el sentido que he apuntado más arriba.

Por todo ello, cuando Enrique Díez-Canedo se hace eco de la opinión de los protagonistas del «Teatro del Pueblo» y afirma que no se trata de teatro «sino de llamadas a la sensibilidad popular por medio del teatro», es preciso preguntarse por su significado último [28], pregunta que debe incluir el concepto «sensibilidad», el cual no es una capacidad sólo para experimentar sensaciones o impresiones sino también para juzgar, opinar y formarse un criterio propio. Luis Santillano recoge de uno de los últimos escritos de Cossío estas palabras, muy cercanas a lo que decimos: «El hombre del pueblo tiene derecho a gozar de los bienes espirituales de que disfrutaban los privilegiados (...). Es cuestión de justicia social. Hay que enseñarle a divertirse con Sófocles y con los libros de caballería, poquito a poco, con paciencia y paso a paso, y hay que darle motivos para que se informe de todos los problemas humanos que hoy dan la vuelta al mundo» [29]. Cabe entender de estas palabras que el Teatro de las Misiones apunta a la sensibilidad de «los humildes de pueblos y aldeas» —«un público análogo en gusto, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje, a los públicos de los antiguos corrales» [30]— en aquél doble sentido: experimentar una impresión nueva mediante el goce de un bien espiritual y, al mismo tiempo, formarse un juicio propio dándole «motivos —como quiere Cossío— para que se informe de todos los problemas humanos que hoy dan la vuelta al mundo». Con esta finalidad, el Teatro de las Misiones no podía ser sin más un transporte de bienes culturales en abstracto, sin intencionalidad alguna, sino un instrumento que ayudara a hacer efectivo el mandato legal que crea las Misiones cuya finalidad, además de reparar una injusticia social, estriba en convertir a los ciudadanos en colaboradores y partícipes del desarrollo nacional [31], implicación que precisa de aquél «avivamiento» de las gentes del que hablara Arturo Serrano Plaja, involucración que necesita de enseñanzas, de un propósito formador y educativo claro; en la consecución de este objetivo alcanza un mayor significado el siguiente testimonio de Enrique Azcoaga Ibas —encargado de explicar las pinturas del Museo Circulante— quien dice que los actores del Teatro de las Misiones

«no daban su vida para que la vida de sus personajes reflejaran conductas poco meritorias, sino para que sus interpretaciones pusieran de manifiesto lo que la vida tiene siempre, por encima de los mil conformismos, de aventura y de riqueza. En los tablados misionales los estudiantes que soñaban con una España transformada y más

viva no podían hacer el juego, como los malos actores profesionales, a esas clases españolas empeñadas en discutir los problemas alrededor de una camilla o sentados apaciblemente en un tresillo, confundiendo acción y comentario, entusiasmo creativo con acción resignada. Estos grupos estudiantiles, por otra parte, no se parecían en nada a esos teatros de ensayo que pedantizan las ideas y las fábulas, desprovéyéndolas del suficiente atractivo. Las representaciones teatrales prolongaban una convivencia, un sentido de la solidaridad, una camaradería, que sin necesidad de prólogos insufribles (...) transcendía del tablado para regocijo e interés de las gentes de pueblo, *encantadas*, arrastradas por sugestivas ideas teatrales (...) En el Teatro de Misiones (...) las huestes de Alejandro Casona sembraban en las plazas de España una inquietud, a la que el teatro sólo renuncia cuando está muerto: pensar con todos los que nos acompañan en aquello que somos y no somos» [32].

Con esta importante intención —entre otras, sin duda, también importantes— sólo en el primer año de su andadura, «conforme a una didáctica elemental» el Teatro y Coro de Misiones llevaron su «actuación jubilosa y educadora ante más de 30.000 espectadores rurales» [33]; a esa didáctica elemental se adaptaba de manera excelente el repertorio de la «farándula primitiva» a cuya semejanza —aseguran sus responsables— en cierto modo nace y vive el Teatro de Misiones: Pasos, Sainetes y Entremeses del teatro clásico (de Juan del Encina, Lope de Rueda, Cervantes, Calderón, Quiñones de Benavente, Ramón de la Cruz...), y algunas adaptaciones sencillas como «El Médico a palos» en versión de Moratín, conformaban el bagaje educador —que no dogmático, de comprensión fácil, «con la didáctica simple de los buenos proverbios» [34]— del «Teatro del Pueblo» con el que el pueblo, ese «público interesantísimo», se identificaba —«encantado»— porque de él mismo salió siglos atrás, ese público nuevo, esas gentes que muestran las fotografías «boquiabiertas ante un tablado, asombradas ante una escena, así del teatro como de la pantalla, (que) impresionan profundamente al que las contempla» [35]...

Al encuentro de ese mismo público, y con parecidos fines, saldrán esos otros «teatros para el pueblo», los teatros universitarios de la Segunda República.

4. Teatro Universitario

Muchas son las conexiones entre el Teatro de las Misiones y el Teatro Universitario de «La Barraca» (de la F.U.E. de Madrid) o «El Búho» (de la F.U.E. de Valencia) [36]. Sin entrar en profundidades, entre aquéllas cabe señalar que uno y otro lo integran estudiantes de

las distintas Facultades y Escuelas universitarias, conscientes, tal vez, del nuevo papel que la juventud estudiantil cree estar llamada a jugar en una sociedad que conoce profundas transformaciones en cuyo proceso, sin duda, la educación y la cultura ocupan un lugar preeminente. Decenas de universitarios eligen la escena como un instrumento mediante el que hacer posible el ideal de socializar la cultura, que consiste no sólo en extenderla a cuantos tienen necesidad de ella sin privilegios de clase, sino también en estimular por su mediación el pensamiento crítico entre aquellos a quienes se dirige [37]. Ambos teatros —que no en vano mantenían ligazones con la Institución Libre de Enseñanza [38]— se enmarcan en los proyectos de extensión cultural de la Segunda República rompiendo, como acabamos de decir, con «la concepción burguesa de la cultura como patrimonio de clase» [39]; por ello, el Teatro de las Misiones y el Teatro Universitario buscan también un público nuevo, el pueblo; bien es verdad que el Teatro misional tiene un destinatario más rural en el sentido de que prefería los núcleos de población pequeños de más difícil conexión con la ciudad, y que muy esporádicamente actuaba en ciudades [40]; el público del Teatro Universitario es también popular aunque indistintamente rural o urbano; así, «La Barraca» lo mismo actúa en Vinuesa o Almazán que en Madrid o Ciudad Real, en Santiago y La Coruña que en Grado o en Cangas de Onís, en Alicante y Valencia que en Utiel o Almansa, en Granada, Valladolid o Salamanca que en Canfranc, Villarcayo, Frómista o Villadiego, etc. Es cierto que el Teatro Universitario, en especial el lorquiano, tenía mayores pretensiones teatrales, mientras que el «Teatro del Pueblo» las tenía de índole pedagógica [41]; sea como fuere, «el caso es que, de repente, dos teatros ambulantes hicieron aparición en los escenarios de España: La Barraca, auténtico teatro, con una misión definida que cumplió plenamente, y Misiones Pedagógicas con otra, de parecido significado, pero como su nombre indica claramente, más pedagógica que artística» [42]. Acabamos de señalar en qué consistía ese «parecido significado» entre ambos tipos de teatro; me detendré aquí en uno de sus elementos comunes, su finalidad educadora en el doble sentido ya expuesto.

Cuando Francisco Caudet sostiene que «La Barraca formaba parte integral del plan educacional de la Segunda República, adaptando el teatro a esa finalidad» [43], está reconociendo algo que ya hemos apuntado, que el Teatro Universitario se inserta, junto con el Teatro misional, en la tarea de ayudar a la transformación social y política que constituye el objetivo prioritario del Poder político y, en consecuencia, hace suya la idea de extensión cultural republicana con toda su carga significante; es decir, «La Barraca» se suma a uno de los principios socio-políticos inherentes a los planteamientos educacionales del nue-

vo régimen, el compromiso de hacer partícipes a todos los ciudadanos de los bienes educativos y culturales para implicarles en ese proceso de transformación [44]. Asegura Luis Sáenz de la Calzada que «La Barra-ca» surge, en parte, ante la necesidad de renovación teatral que necesitaba el país, pero también —y esto es lo que nos interesa aquí— porque sus mentores creían «en la cultura como uno de los más importantes motores para conseguir el acercamiento humano y superar desniveles existentes entre las clases sociales» [45]. La actitud reformista que denotan estas palabras, incrementada por la escasa integración de los estudiantes-actores con el pueblo al que llevan su bagaje cultural [46] —teatro para el pueblo—, adquiere un tono diferente y de más hondo calado cuando García Lorca nos sumerge en la intención de su compañía teatral: educar al pueblo mediante un instrumento que le pertenece, el teatro, y hacerlo no de manera despreocupada, sino «con una gran idea política, educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro, sobre todo el clásico y el viejo», y hacerlo de tal modo «que la eficacia pedagógica no se pierda. Hay que darle al pueblo lo suyo. Lo suyo, que no son sólo capeas» [47]. «Lo suyo» es, evidentemente, lo que le ha conformado como pueblo: sus luchas, sus tradiciones, su memoria, es decir, el teatro, sobre todo el teatro clásico. Cuando nace «El Búho», el teatro de la F.U.E. valenciana, en su Cartel-manifiesto se lee:

«El teatro es vivo compendio del desarrollo totalitario de los pueblos y está inexorablemente sujeto a sus accidentes de toda índole. Apenas puede pretender desenvolverse en estadios de abstracción y alejarse de la interpretación social de la vida. No. Ello es imposible. Es el ambiente quien crea el teatro, y en todo momento ha de reflejar sus vicisitudes, sus problemas, sus rumbos. Lo contrario, querer lo contrario, sería caer en la utopía, en la irrealidad» [48].

La interpretación social de la vida, el reflejo de sus cambios, sus problemas y sus anhelos, «lo suyo» del pueblo que decía Lorca, es la misión que fundamenta la existencia del verdadero teatro, y lo que explica en lógica coherencia su repertorio. El mismo manifiesto advierte, por tanto, que a los jóvenes que forman el Teatro Universitario de la FUE valenciana y a todos aquellos estudiantes que colaboran en esta experiencia, les guía un sólo propósito, «el de ofrecer versiones, auténticamente actuales [49] de teatro». Naturalmente, puede sorprender [50] que, a renglón seguido, entre estas obras de «actualidad» anuncien la puesta en escena de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y *El juez de los divorcios*, de Cervantes, actualidad que no debe interpretarse en un sentido cronológico, sino social y político acorde con la función del teatro de reflejar las necesidades, problemas y rumbos de la vida social; y qué duda cabe que el teatro clásico popular ofrece cuantiosos y gráficos ejemplos [51] que contienen aspiraciones impe-

recederas y luchas permanentes del pueblo, válidas tanto para el pueblo del Barroco como para el pueblo de la República; deseos de justicia y de libertad, rebeliones contra la tiranía, la opresión y la arbitrariedad, en fin, la oposición heroica del débil contra el fuerte, son puntos de encuentro de lo popular que trascienden las características espaciales y temporales para pasar a conformar una especie de patrimonio común —«lo suyo»— que logra galvanizar la sensibilidad del pueblo aunque medien varios siglos entre las representaciones de los «corrales» del XVII y ésta, por ejemplo, protagonizada en agosto de 1935 por los estudiantes de «El Búho» en la plaza del pueblo valenciano de Faura, donde, «sobre un tablادillo tapizado por los colores de la República», se representó la obra de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*. En la plaza del pueblo, escenario abierto a todos, como el mensaje del drama lopesco, para que grandes y pequeños, hombres y mujeres, y, como narra el cronista, «los maestros de las escuelas primarias, que habían llevado al acto a sus pequeñines», pudiesen participar de la obra en emocionado, recogido y «culto silencio» como dejó escrito Emilio Fornet en su crónica:

«Todo el pueblo se arracima y absorbe la poesía, con un silencio culto y magnífico. Emociona este fervor campesino por el teatro clásico. Una ventanita iluminada por las luces eléctricas del teatro improvisa un marco de maravillosas pinturas modernas: dos cabecitas de niños campesinos son un Picasso maravilloso; luego sale una viejecita de Ribera...

...Ya las figuras de *Fuenteovejuna* dicen sus versos de encanto; mueven las danzas populares, exclaman sus justas rebeldías contra los tiranos... Y el pueblo auditor se entusiasma, magnífico, como en el teatro griego, popular...» [52].

M.^a Fernanda Mancebo y Manuel Aznar encuentran dos elementos que ayudan a explicar la actitud del pueblo ante esta representación teatral y que es perfectamente extensible a otras situaciones similares, como las que proporcionan el Teatro de las Misiones Pedagógicas, por ejemplo, o la propia «Barraca», espejo en el que se mira «El Búho» en sus inicios: en primer lugar, el campesino español, en gran parte analfabeto, «es para la intelectualidad republicana el “público teatral ideal” [53] (...) Pero, además, la obra representada es nada menos que *Fuenteovejuna*, un drama cuya significación revolucionaria acaban de actualizar en la realidad histórica pueblos españoles como Castilblanco, Casas Viejas o la cuenca minera asturiana» [54].

Mediante el teatro clásico no sólo se educaba el gusto popular [55], sino que en él reconocía el pueblo sus problemas de siempre y reencontraba sus valores; por su mediación el pueblo podía adquirir concien-

cia de su fuerza, y ser impulsado a la acción. Con la *Fuenteovejuna* que montó «La Barraca» dice Caudet que «se quiso teatralmente, con mecanismos propios de la comunicación teatral artística, ilustrar y estimular la acción. Acción que tenía que ir precedida o acompañada de una concienciación. La realidad socio-histórica de la España rural recibía un choque, un alboroto en sus conciencias, una identificación dramática, al ver su propio drama representado en la escena» [56]. En el drama lopesco las tropelías e injusticias del Comendador propician que el pueblo «rompa un estado de cosas insostenible, estado que, como siempre —dice Sáenz de la Calzada [57]— ha sido creado por un felón»; el Comendador no da crédito a que el pueblo se levante contra él —«¡El pueblo contra mí!», dice incrédulo—, porque «sucede algo que no tiene precedentes en la historia»... y Flores, el criado del Comendador advierte: «Cuando se alteran / los pueblos agraviados y resuelven / nunca sin sangre o sin venganza vuelven». Podemos imaginar el impacto de la obra en el ámbito de la España rural, todavía plagada de caciques y terratenientes, impacto que se agrandaría con el montaje que ideó Lorca de la obra adecuándola no al reinado de los Reyes Católicos, como hizo Lope, sino al entorno histórico de los años treinta... porque «Federico trataba —trató siempre— de inquietar a la gente espectadora, al personaje pasivo del teatro; el problema que Fuenteovejuna planteaba tenía (...) vigencia; caciques y mandamases no faltan en nuestro territorio; señor de horca y cuchillo, con derecho de pernada en la obra (...)» [58].

Que el pueblo volviera a ser capaz de escribir su propia historia, que recuperase el protagonismo que le pertenece, fue un objetivo de primer orden del Teatro Universitario, si bien esta finalidad se hace mucho más visible durante la Guerra Civil porque es en ella cuando la República necesitaba de manera especial el protagonismo que concede la toma de conciencia de lo que se es y de aquello por lo que se arriesga la propia vida. En este sentido es sumamente ilustrativo que un estudioso de este teatro, como José Monleón, defina «El Búho» por su actitud hacia el logro de una cultura popular «que significaba trabajar por una nueva perspectiva de la cultura y políticamente, por una transformación que diera al pueblo el protagonismo histórico... pero nunca por la aceptación de una cultura de segunda clase» [59]; y cuando hablamos aquí de cultura popular insistimos que hay que entenderla como instrumento de emancipación.

Durante los años de la guerra civil el teatro en general y el universitario en particular (ya no el de Misiones), vuelve a ser aprovechado con fines de educación popular pero también de propaganda y de formación política [60]. A este respecto recuerda Miguel Bilbatúa que «desde el comienzo de la guerra se vio con claridad en la zona republi-

cana las posibilidades que el teatro tenía como medio de propaganda. Ello era consecuencia directa de la utilización durante el período anterior, del teatro en tareas de difusión cultural y educación popular. Las experiencias del Teatro de las Misiones Pedagógicas y de los teatros universitarios (La Barraca, El Búho, etc.), son recogidas inmediatamente» [61].

La Guerra es más exigente con la función social del teatro en general [62] al tiempo que las posiciones políticas de los estudiantes afectan al planteamiento del suyo propio. En efecto, un mayor compromiso y militancia política se apodera de la escena universitaria. «La Barraca», perdido de forma trágica su creador y su alma en los campos de Viznar, siguió con su tradicional repertorio, pero sus actores eran más jóvenes (los más veteranos estaban movilizadas) y su público se amplió a los soldados que luchaban en los frentes [63]. «El Búho», sin embargo, se adapta mejor a la evolución de la sociedad que surge tras el 18 de julio del 36, abandonando su inicial carácter de teatro nacional-popular para tomar otra nueva orientación, más acorde con el compromiso de lucha contra el fascismo [64], más en la línea del teatro vinculado a la lucha revolucionaria defendido por Piscator [65], y se define en esta segunda etapa como un teatro de agitación y propaganda [66] cuyo repertorio ya no se reduce sólo a los clásicos —a los que también se convoca, aunque bajo otros modos, a la lucha por la defensa de las libertades [67]— sino que incluye también obras de mayor actualidad social, escritas para el momento o adaptadas a él, deviniendo como dijo su director, Max Aub [68], en teatro de circunstancias [69]. Con esta fusión de teatro clásico y de circunstancias se pretende incidir más en las connotaciones revolucionarias que adquiere la misión del teatro:

«Cultura y revolución, términos siempre unidos por nosotros, son los ideales constantes de la juventud. El Búho plasma en su escena, como representantes de la juventud, estos dos términos, hermanándolos. Son Cervantes y Valle-Inclán, Max Aub y Alberti. Cultura revolucionaria os ofrece el teatro universitario de la FUE. Nuestro teatro clásico, popular, es por esos dos términos, por su conjunción, eminentemente revolucionario» [70].

Esta fusión se explica por la inmersión del Teatro Universitario en la realidad de una España en la que «están pasando muchas cosas. Se ha derrocado el dominio material inmediato de una clase y se está realizando una revolución en el estadio que históricamente corresponde. Todo esto en el marco de una guerra a muerte entre dos civilizaciones. Guerra que ha tenido la virtud de poner en pie tantas cosas dormidas que parecían muertas» [71]. Así, pues, no podía el Teatro Universitario, no podía «El Búho», permanecer ajeno a esta realidad

so riesgo de perder su razón de existir, razón que le viene dada por su valor social [72], el cual, a mi entender, contiene dos elementos básicos: primero, reflejar la realidad y sus problemas que es tanto como decir que el teatro es parte de esa realidad y, segundo, ayudar al espectador a interpretar esa realidad mediante el acto teatral, y a movilizar todos los recursos posibles con el fin de lograr su protagonismo social; Ramón Otaola lo sintetiza con estas palabras:

«La finalidad del teatro ha de ser actualmente, de este modo, más que la que como arte tiende a complacer la sensibilidad del espectador, la que trata de estimular su voluntad en la acción y le señala para ella objetivos concretos, jugando en la vida colectiva un papel en la adopción de sus formas de vida, en la elección de sistemas ideológicos definidores de su estilo y métodos de Gobierno; es decir, lo que supone como política» [73].

De este modo, el Teatro Universitario, y el teatro en general, se convierte en auténtica escuela social donde se informa al pueblo acerca de sus problemas, donde se le señalan soluciones, donde, en fin, se le estimula a la acción social..., actuaciones y fines que, necesariamente evidencian un dirigismo ideológico y cultural.

5. Conclusiones

El «Teatro *para* el pueblo», como su propio enunciado pone de manifiesto, es un transporte de cultura de arriba hacia abajo, desde las élites intelectuales hacia el pueblo; sin embargo, esta constatación no limita su alcance. Los «Teatros para el pueblo» que se han estudiado en estas páginas persiguieron —y no de forma inconsciente— otros dos objetivos fundamentales. El primero, y de acuerdo con lo que siempre fue la misión del teatro no marginal al poder— consiste en educar «políticamente» a las masas de espectadores a las que se dirige conformando una opinión pública simpatizante con los valores sociopolíticos del régimen. En el régimen republicano de 1931 las libertades, los derechos, el rescate de lo popular —en contraposición a lo elitista económica y socialmente—, son factores que integran una ideología que se quiere difundir a través del teatro. Por ello no sorprende que tanto el teatro de las Misiones Pedagógicas como el universitario —que gozaron de las bendiciones del poder establecido— nutrieran su repertorio en el teatro clásico pues en él se exponen de forma magistral las situaciones, los problemas, las inquietudes, los anhelos eternos del pueblo de siempre, del cual el pueblo republicano se siente parte. De este modo se lograba la difusión ideológica mediante un soporte estético y cultural de alto nivel. Ideología y cultura caminaban juntas.

Junto a este objetivo, el «teatro para el pueblo» cumplió una segunda finalidad: socializar la cultura —democratizarla, diríamos hoy— haciendo que ésta no fuera patrimonio de una sola clase social como hasta ahora había acontecido, sino algo a lo que todos —incluso los más desfavorecidos— tenían derecho. Mas, esta socialización no debe ser entendida de manera restrictiva, es decir, como democratización en el acceso a los bienes culturales limitada a una mera extensión cuantitativa en su disfrute; es cierto que el «teatro para el pueblo» busca un nuevo público, pero cuando entra en contacto con él la acción teatral no queda reducida a proporcionarle sólo un goce estético o a compartir un bien cultural, sino que profundiza en esa otra dimensión inexcusable y fundamental de la democratización cultural que entiende la cultura al modo kantiano, es decir, como instrumento que favorece la elección y, por tanto, la emancipación y la liberación.

El Teatro de las Misiones parece querer situarse formalmente dentro del concepto restrictivo que hemos señalado, consciente, tal vez, de los inconvenientes que podría acarrear a la empresa misional una intención más «política»; sin embargo, creo que, en último término, estuvo muy presente en la acción teatral la tarea concienciadora, la educación política por medio de los autores clásicos. El mismo Cossío quería que el teatro divirtiese pero, también, que fuera capaz de poner al público de misión al corriente de los problemas que afectan al mundo, es decir, que conciernen al mismo pueblo; y, por su parte, los misioneros responsables del Teatro de las Misiones, huyeron del conformismo para sembrar de la mano de los clásicos, inquietudes sociales. Avivar las gentes, involucrarlas en el hacer cotidiano de la cosa pública —forma idónea de legitimación democrática— fue una de sus preocupaciones.

Otro tanto cabe decir del Teatro Universitario, salvo que en éste se explicita con rotundidad que sus fines son, además del afán socializador de la cultura, colaborar en la transformación social y política; y el teatro, con la variedad de situaciones que plantea, puede ayudar a la consecución de este objetivo interpretando la realidad y, llegado el caso, ofreciendo desde el escenario soluciones encaminadas bien a solventar problemas sociales bien a dinamizar actitudes y conductas. El Teatro Universitario, de claras aspiraciones artísticas, quiso ser al mismo tiempo aldabón que golpeará las conciencias de ese nuevo público y empujarlas al ejercicio del protagonismo histórico que les corresponde... y el teatro clásico mostraba sobradamente con sus ejemplos, dramáticos unas veces y cómicos otras, este antiguo protagonismo y aquellas eternas morales y conductas.

Orientar a las multitudes y educarlas con «una gran idea política»

quería Lorca que fuese la misión del Teatro Universitario, y así fue durante los primeros años de la Segunda República... Luego, tras la afloración irreconciliable de las dos Españas, el Teatro Universitario de la F.U.E. toma partido por una de ellas, y ese compromiso político se vale del teatro —incluso adaptando el repertorio clásico o creando obras más de circunstancias— no sólo como instrumento de formación política y de concienciación social, sino como vehículo de propaganda ideológica. Pero en aquél y en éste momento de la Segunda República, el Teatro de las Misiones y el universitario no consiguen alejarse de lo que tal vez siempre ha sido la función social del teatro: educar las conciencias de las gentes y conformar las conductas sociales de acuerdo al orden existente... Pero ¿acaso ha escapado de este dirigismo ideológico alguna instancia educativa y cultural amparada por el poder?.

Aunque son necesarios estudios que profundicen en estas cuestiones, creo que se puede afirmar que lo positivo del «teatro para el pueblo» republicano reside en el hecho de no haberse limitado al mero transporte de bienes culturales hacia el pueblo, sino a ponerlo en situación de poder escoger y escribir su historia —que no otra cosa es la libertad— aunque esto nos evoque, lo que decía Carlson —en palabras de José Antonio Maravall— de los gobiernos de la Revolución francesa, los cuales «en sus diferentes fases, se sirvieron del teatro para difundir su ideología y atraer por vías emotivas la adhesión de la opinión pública: *un dirigismo para la libertad*» [74].

Dirección del autor: Juan Manuel Fernández Soria. Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia, Avenida de Blasco Ibáñez, n.º 21, 46100 Valencia.

Fecha de recepción de la versión definitiva de este artículo: 2.XII.1996.

NOTAS

- [*] De un resumen de este trabajo di cuenta en el VIII Coloquio de Historia de la Educación (Santa Cruz de Tenerife, Diciembre de 1994).
- [1] FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel (1996), La educación popular entre la reforma y la revolución social. La Federación Universitaria Escolar (F.U.E.), *Historia de la Educación*. Revista interuniversitaria, 14-15 (1995-1996) pp. 397-416.
- [2] BILBATÚA, Miguel (1976), Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil, Presentación al libro de ALBERTI, Rafael y otros, *Teatro de agitación política, 1933-1939*, p. 28 (Madrid, Editorial Cuadernos para el diálogo).
- [3] MARAVALL, José Antonio (1982), La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración, p. 620, en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, (Valencia, Universidad de Valencia) T. II.
- [4] JOVELLANOS, GASPARD MELCHOR DE (1812), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, (Madrid, Sancha).
- [5] CARLSON, M., (1970) *Le théâtre de la Révolution française*, (París).
- [6] MARAVALL, José Antonio (1982), o. c., p. 642.
- [7] ARAQUISTAIN, Luís (1930), *La batalla teatral*, (Madrid, Editorial Mundo Latino).
- [8] SENDER, Ramón J. (1931), *Teatro de masas*, (Valencia, Orto).
- [9] Dice Sender, RAMÓN J. (1936), en El teatro nuevo, *Leviatán*, XXV (1-junio) p. 48, que «el teatro, nuestro teatro, no podrá caer nunca en el «divertimento», en el «juego inofensivo». No podrá ser apolítico, porque la realidad en desarrollo, avance y transformación no es nunca apolítica. El teatro, reflejando y acusando los ángulos más característicos de la verdadera realidad social que nos rodea, tiene que ser forzosamente un importante instrumento para la «reconstrucción consciente de la vida por medio del arte»».
- [10] Citado en CAUDET, Francisco, (1993) *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, p. 391 (Madrid, Ediciones de la Torre). Sobre Lorca, véase su estudio: Lorca: por una estética popular, en CAUDET, Francisco (1993), o. c., pp. 381-406.
- [11] *L'Hora*, (1935), 27 de septiembre.
- [12] VALLDEPERES, Manuel, (1937) *La força social i revolucionària del teatre*, pp. 49-50 (Barcelona, Forja).
- [13] APARICIO, Antonio, (1938) El teatro en nuestro ejército, *Comisario*. Revista para los comisarios, 4 (diciembre).
- [14] A este respecto puede ser útil la definición que da Adolfo Maillo de educación popular, aunque me parece algo tibia, para definir los objetivos de educación popular del «teatro para el pueblo»: «La educación popular es un tipo complejo de acción socio-cultural que utiliza los ocios para suscitar, promover y difundir ideas, hábitos y modelos de enjuiciamiento, estimación y acción susceptibles de impulsar en sentido ascendente a los sectores sociales y culturalmente rezagados, fomentando su participación en los bienes de la cultura y de propiciar y favorecer la integración comunitaria en la vigencia y vivencia de un núcleo central de valores compartidos» (MAILLO, Adolfo (1967) *Cultura y Educación Popular*, pp. 230-231 (Madrid, Editora Nacional).

- [15] Aunque a renglón seguido dice que «no cabe, empero infravalorar aquellos esfuerzos» TUÑÓN DE LARA, Manuel (1973), *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, p. 263 (Madrid, Editorial Tecnos).
- [16] Quien también advierte que esta expresión no debe anular «en modo alguno la buena voluntad y la abnegación de cuantos en ellos participaron» BILBATÚA, Miguel, 1976, o. c., p. 34.
- [17] «Sus meritorias intenciones culturales —con estas palabras establece Víctor Fuentes los términos que dan pie a esta valoración— quedan muy limitadas al plantearse el tema de la cultura en el terreno de la superestructura, quedando los privilegios socio-económicos, que sumían a las grandes masas de nuestra población en la indigencia económico-social y cultural, esencialmente intactos con el nuevo régimen político» FUENTES, Víctor, (1980), *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, p. 43 (Madrid, Ediciones de la Torre).
- [18] SENDER, Ramón (1932), La cultura y los hechos económicos, *Orto*, marzo.
- [19] La Federación de Trabajadores de la Tierra (UGT) de Badajoz convocó a la huelga general para el 30 y 31 de diciembre de 1931 en protesta contra una supuesta complicidad de las fuerzas del orden y los caciques y propietarios; en el pueblo de Castilblanco la guardia civil disolvió la manifestación utilizando sus armas de fuego; un muerto y varios heridos fueron la chispa que emprendió «uno de esos espasmos colectivos de cólera popular que a veces se dan en la historia, y todos los campesinos, con hoces, piedras y palos, se abalanzaron sobre cuatro guardias asesinandolos sin piedad» MALERBE, Pierre, y otros (1981), *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, p. 137, Tomo IX de *Historia de España*, (dirigida por Manuel Tuñón de Lara), (Barcelona, Editorial Labor).
- [20] OTERO URTAZA, Eugenio (1982), *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, p. 151 (A Coruña, Edición do Castro).
- [21] OTERO URTAZA, Eugenio (1982), o. c., p. 150.
- [22] De su testimonio recogido por AZNAR SOLER, Manuel (1981), Rafael Dieste en el teatro de las maravillas, prólogo a DIESTE, Rafael, *Teatro. I. Revelación y rebelión del teatro. El circo embrujado o la amazona y los excéntricos. Simbiosis*, p. 29 (Barcelona, Laia). Rafael Dieste menciona directamente a Tuñón de Lara de quien dice que «teoriza a este propósito con parcial conocimiento del asunto y con sus comentarios ha dado lugar a la atribución de un cierto infantilismo bien intencionado, pero ilusorio e inútil, a los Misioneros y a sus patrocinadores. Yo puedo garantizar que la cabeza de un Cossío, por ejemplo, era mucho más realista, e incluso revolucionaria, que la de muchos de los que intentan explicar «sentimentalmente» sus designios» (en AZNAR SOLER, Manuel (1981), o. c., p. 31; en general, véanse también al respecto las pp. 29-33).
- [23] SERRANO-PLAJA, Arturo (1935), Mapa de España regional. Misiones Pedagógicas. La literatura en los pueblos, *Almanaque Literario*, p. 274 (Madrid, Plutarco), citado en AZNAR SOLER, Manuel, (1981) o. c., pp. 32-33).
- [24] COSSIO, Manuel Bartolomé (1934), Prólogo a *Patronato de Misiones Pedagógicas (septiembre de 1931-diciembre de 1933)*, p. XXIII (Madrid, Oficina y Servicios del Museo Pedagógico Nacional). Este prólogo se recoge también en COSSIO, Manuel B. (1934), «Las Misiones Pedagógicas», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (en adelante B.I.L.E.), 889 (31-mayo-1934), pp. 97-104: «Será milagro, en efecto, que no aparezca como frívolo adorno ineficaz el intento de hacer partícipes a los

abandonados, de modo paupérrimo, es cierto, pero partícipes al cabo de aquellos *quehaceres*, solícitos al ocio, de aquellos precisamente que no sirven para nada, sino que valen por sí mismos y cuya *eficacia utilitaria* quedará siempre invisible e imponderable. Será milagro, en efecto, que no parezca superfluo y lujoso el mínimo esfuerzo justiciero para llevar al pueblo en olvido la vislumbre siquiera del humano, pero privilegiado reino de lo inútil y lo contemplativo, el goce noble de las bellas emociones, la celeste *diversión*, que la humanidad, por miserable que sea, persigue con afán al par del alimento» (También en *B.I.L.E.*, 889 (1934), p.104).

- [25] COSSIO, Manuel B. (1934), *o. c.*, p. 97. El acercamiento al pueblo contrasta, como señala oportunamente José Carlos Mainer, con la idea de Ortega de vencer «la vida local y el espíritu rural, egoísta y empequeñecedor» en favor de la ciudad, del «espíritu industrial, abierto y generoso»... «Pocas veces —dice el profesor Mainer— fue Ortega más explícito en su pensamiento político y pocas veces también se expuso con claridad más meridiana el dilema de la modernidad española: campo frente a ciudad, progresismo civilizado urbano frente a caciquismo o insurrección campesina; revolución burguesa frente a feudalismo o frente a *jacquerie*», MAINER, JOSÉ-CARLOS (1981), *La Edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, pp. 281 y 289 (Madrid, Ediciones Cátedra).
- [26] COSSIO, Manuel B. (1934), *o. c.*, p. 98.
- [27] COSSIO, Manuel B. (1934), *o. c.*, p. 99.
- [28] No es teatro en el sentido de pretender «realizar con ello una reconstrucción histórica, erudita, de nuestro Teatro antiguo, ni tampoco intentar sobre su recuerdo una renovación estética escénica», DÍEZ-CANEDO, Enrique (1938), *Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936, Hora de España*, XVI (abril), pp. 47 y 48).
- [29] SANTULLANO, Luis (1935), Cossío y las Misiones Pedagógicas, *B.I.L.E.*, 908 (31-diciembre), p. 306.
- [30] *Patronato de Misiones Pedagógicas (septiembre de 1931-diciembre de 1933)*, (Madrid, Oficina y Servicios del Museo Pedagógico Nacional), p. 93.
- [31] Preámbulo del Decreto de 29 de mayo de 1931 (*Gaceta de la República* del 30).
- [32] AZCOAGA, Enrique (1981), Las Misiones Pedagógicas, *Revista de Occidente*, 7-8 (noviembre), pp. 223-224.
- [33] El Coro y Teatro de las Misiones Pedagógicas (15 mayo 1932 - 15 mayo 1933), *B.I.L.E.*, 877 (31, mayo, 1933) p. 129.
- [34] *Patronato de Misiones...*, (1934), *o. c.*, p. 93.
- [35] DÍEZ-CANEDO, Enrique (1938), *o. c.*, p. 48.
- [36] Hubo otros teatros universitarios de la F.U.E. en Castellón (el «Juan Marco»), en Murcia, Alicante, Alcoy, Barcelona...
- [37] Véase FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, (1996), La educación popular entre la reforma y la revolución social. La Federación Universitaria Escolar (F.U.E.), *o. c.*, pp. 397-416.
- [38] De ellos dice Luis Sáenz de la Calzada —destacado miembro de «La Barraca»— que «lo importante es que ambos teatros peregrinos, ambulantes, representaban florerones escénicos, y bien lucidos, de lo que fuera la Institución Libre de Enseñanza» SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1976), *La Barraca. Teatro universitario*, p. 45 (Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente).

- [39] AZNAR SOLER, Manuel y MANCEBO, M.^a Fernanda (1993), «El Búho», Teatro de la FUE de la Universidad de Valencia, p. 105, en *60 Anys de Teatre Universitari* (Valencia, Universitat de València). También COLECTIVO ACTUAL «EL BÚHO» y MANCEBO, M.^a Fernanda (1984), «El Búho», la experiencia lorquiana en Valencia. Los estudiantes de la FUE, protagonistas, *Estudi*, 18, (marzo), pp. 25-26).
- [40] Aunque, cuando el tiempo no permitía salir a los pueblos, el Teatro de las Misiones —se dice con ocasión de su I aniversario— actuaba en cárceles y asilos de Madrid (El Coro y Teatro de las Misiones Pedagógicas (15 mayo 1932 - 15 mayo 1933), *B.I.L.E.*, 877 (31, mayo, 1933) p. 130). En la Memoria del Patronato se recogen sólo dos actuaciones de este tenor: en el Asilo de La Paloma (Madrid) el 5 de marzo de 1933 y en la Cárcel de Mujeres, también de Madrid, el 12 de marzo del mismo año).
- [41] «Decían todos que La Barraca era más elegante, pero que no acercaba tanto al pueblo. Misiones iba a pueblos más pequeños. En La Barraca había más competencia por los papeles más gordos. José Caballero (decorador en aquellos momentos de La Barraca) me dijo que el orgullo teatral de La Barraca era superior al de Misiones. Las obras eran mejor representadas en La Barraca (...) Era más pedagogo Casona y, por lo general, había menos pretensiones en el Teatro de Misiones», KRANE PAUCKER, Eleanor (1981), Cinco años de Misiones, *Revista de Occidente*, 7-8, p. 255).
- [42] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1976), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., p. 45.
- [43] CAUDET, Francisco (1993), *Las cenizas del Fénix...*, o. c., p. 390. Recoge Caudet parecidas palabras de Lorca —contenidas en el trabajo de ADAMS, M., *The Theatre in the Spanish Republic, Theatre Arts Monthly*, marzo de 1932 y compiladas en GARCÍA LORCA, FEDERICO (1968), *Obras Completas*, p. 1703, (Madrid, Aguilar): «The theatre is specially adapted to educational purposes here in Spain. It used to be the most important means of popular instruction (...)».
- [44] He tratado este tema con más profundidad, recogiendo sus logros y contradicciones, en FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel (1996a), Educación i ciudadanía en la Segona República, *Temps d'Educació*, 15, pp. 281-311.
- [45] Luis Sáenz de la Calzada refiere este convencimiento de su hermano Arturo, a la sazón presidente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, que, al igual que Lorca o él mismo, también vivía en la Residencia de Estudiantes: SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1976), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., p. 43).
- [46] Lladó Figueres dibuja nítidamente esta impresión cuando informa sobre el proceder de «La Barraca»: «Acabada la representació els estudiants, amb quatre salts, despleguen l'escenari i emprenen el retorn a la capital», FIGUERES, Lladó (1933), *Teatre universitari. La Barraca, Mirador* (2 de febrero).
- [47] Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con La Barraca, entrevista a Federico García Lorca aparecida en *El Sol*, 2 de diciembre de 1931.
- [48] *El Pueblo* (Valencia), 22 de abril de 1934.
- [49] El Cartel-manifiesto dice «locales», adjetivo en el que, con buen criterio —que comparto—, Manuel Aznar y M.^a Fernanda Mancebo detectan un error tipográfico, debiendo ser substituido por «actuales», AZNAR SOLER, MANUEL y MANCEBO, M.^a Fernanda (1993), «El Búho», Teatro de la FUE..., o. c., p. 107).
- [50] Así lo anotan AZNAR SOLER, MANUEL y MANCEBO, M.^a FERNANDA (1993), «El Búho», Teatro de la FUE..., o. c., p. 107).
- [51] «La Barraca» representó «La Vida es Sueño», auto sacramental de Calderón —(obra

de la que Caudet, FRANCISCO (1993), *Las cenizas del Fénix...*, o. c., p. 403) dice que «además de su carácter genuinamente dramático» se expresa en ella «la rebelión del hombre»—; los entremeses de Cervantes «La Cueva de Salamanca», «La Guarda Cuidadosa», «Los Dos Habladores» y «El Retablo de las Maravillas»; «El Burlador de Sevilla» de Tirso de Molina; «La Egloga de Plácida y Victoriano» de Juan del Encina; de Lope de Vega representó «Fuenteovejuna», «El Caballero de Olmedo» y «Las Almenas de Toro»; de Lope de Rueda, «Paso de la Tierra de Jauja»; de Antonio Machado, «La Tierra de Alvargonzález», y del Romancero español el «Romance del Conde Alarcos». Véase SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., pp. 49-107). Por su parte, «El Búho», llevó a la escena «El Gran Teatro del Mundo» de Calderón; «El Juez de los Ingenios», de Cervantes, «Fuenteovejuna», de Lope; «La Guarda Cuidadosa» y «Los Dos Habladores», de Cervantes; «Entremés del Duende», de Torres Villarroel y «Ligazón», auto para siluetas de Valle Inclán.

- [52] *El Mercantil Valenciano*, 29 de agosto de 1935. SÁENZ DE LA CALZADA, LUIS (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., pp. 24-25), reproduce un sentimiento parecido entre el público de «La Barraca»: «El campesinado tenía un profundo respeto por nuestro teatro; oscuramente, en las raíces de sus conexiones nerviosas primarias, tal vez se aglutinaron los enlaces existentes entre religión y arte; asistía a las representaciones de La Barraca como si estuviera en misa y se daba cuenta de que lo que nosotros decíamos en el escenario, se dirigía a él, a él y a sus manos llenas de callos y a sus músculos cansados». Y el mismo Lorca observó «el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escucha nuestras representaciones», GARCÍA LORCA, Federico (1968), Teatro para el pueblo, en *Obras completas...*, o. c., p. 1748).
- [53] «mucho más sensible que el burgués, deformado estéticamente. El campesino "absorbe" la poesía teatral, comulga religiosamente con la tradición de una cultura nacional-popular, como la que representa nuestro teatro clásico», AZNAR SOLER, Manuel y MANCEBO, M.^a Fernanda (1993), «El Búho», Teatro de la FUE..., o. c., p. 108). Lorca dice al respecto refiriéndose a «La Barraca»: «Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores 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 rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los giros de la gracia», GARCÍA LORCA, Federico (1969), Teatro para el pueblo, en *Obras Completas...*, o. c., p. 1749).
- [54] AZNAR SOLER, Manuel y MANCEBO, M.^a Fernanda (1993), «El Búho», Teatro de la FUE..., o. c., p. 108).
- [55] Dice M.^a Fernanda Mancebo que «El Búho considerava els clàssics com a educadors del gust popular», en MÍNGUEZ, Xavier (1993), «El Búho: un teatre de circumstàncies», *DISE* (València. Revista d'Informació Universitària), 45 (Suplement), (noviembre), p. 4).
- [56] CAUDET, Francisco (1993), *Las cenizas del Fénix...*, o. c., p. 403).
- [57] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., p. 73).
- [58] SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., p. 31. «En Fuenteovejuna Federico prescindió, y aún totalmente de determinados planos de la obra, que la ubicaban en una época determinada y le restaban la universalidad que la obra tiene; de este modo quedaba al descubierto, con las espaldas al aire, con

las carnes bajo la lluvia, el drama rural que ha sido consustancial con España, seguramente desde el neolítico. Y la gente lo entendía así; aplaudía no sólo por la interpretación, la dirección, el juego escénico de decorados y figurines, etc., sino porque se les hacía patente, como una herida, algo que, oscuramente, llevaba el campesino en sus mecanismos mentales, en cada gota de su sangre y en los mares negros de su sudor cotidiano», SÁENZ DE LA CALZADA, Luis (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., pp. 74-75).

- [59] Citado en MANCEBO, M.^a Fernanda (1988), *La Universidad de Valencia en guerra. La F.U.E. (1936-39)*, p. 115 (Valencia, Ajuntament de València y Universitat de València).
- [60] Véase a modo de ejemplo el teatro auspiciado por el anarquismo: FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel (1996 b), *Cultura y libertad. La educación en las Juventudes Libertarias (1936-1939)*, pp. 201-226 (Valencia, Universitat de València).
- [61] BILBATÚA, Miguel (1978), *La Guerra Civil y el Teatro, Camp del l'Arpa*, 48-49, p. 31.
- [62] Véase al respecto el excelente estudio de MARRAST, ROBERT (1978), *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre. Edicions 62).
- [63] Véase BALGAÑÓN, Manuel (1937), «La Barraca. Teatro universitario de guerra», *Boletín F.U.E.* (Madrid), 1 (1 de julio), pp. 4-5) y SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, (1973), *La Barraca. Teatro universitario...*, o. c., pp. 163-166.
- [64] Compromiso que ahora ya afectaba a «todos cuantos habían optado por defender la legalidad del Gobierno de la República y, desde luego, a los estudiantes de la F.U.E.» (COLECTIVO ACTUAL «EL BUHO» y MANCEBO, M.^a Fernanda (1984), «El Búho», la experiencia lorquiana en Valencia..., o. c., p. 25).
- [65] Véase PISCATOR, Erwin (1976), *Teatro Político*, (Madrid, Editorial Ayuso).
- [66] Manuel AZNAR y M.^a Fernanda MANCEBO (1993), «El Búho», *Teatro de la FUE...*, o. c., pp. 109-110), distinguen en «El Búho» hasta una tercera etapa, la de teatro experimental.
- [67] Durante la Guerra Civil, afirma Bilbatúa que es notoria «la transformación que sufren los textos del teatro clásico si lo comparamos con los utilizados en las campañas de divulgación del tiempo de la República —el teatro clásico sigue siendo un modelo, pero se ha perdido una cierta veneración culturalista, siendo adaptados los textos a las exigencias del momento—, lo mismo podemos decir acerca de la utilización del sainete» (BILBATÚA, Miguel (1978), *Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil...*, o. c., p. 32). De este modo, no nos sorprende encontrar la siguiente explicación que justificaría la recuperación para el Teatro Universitario del «Paso de las Aceitunas», una obra del XVI de Lope de Rueda a la que se le encuentra similitud con ciertos «ensayos suicidas» que tienen lugar durante la Guerra, en clara alusión a las colectivizaciones anarquistas y a su política de hacer primero la revolución y después la guerra: «Nosotros enlazamos estapequeñajoya literaria con los sucesos que hacen estremecerse hoy las raíces más hondas de nuestra patria; y encontramos en él, por rara analogía, un símil con la actual situación. Y es que cuando estamos empeñados en la lucha titánica por la propia existencia, se quiere hipotecar el porvenir con proyectos imaginativos, con ensayos suicidas, que la realidad puede echar por el suelo a poco que nos descuidemos» (*Cuadernos del Teatro Universitario* (1937), 1, p. 14). Permítame el lector un

recuerdo al argumento de este paso, en el que una familia discute airadamente por el precio al que habrían de venderse unas aceitunas que todavía no se habían plantado... «Las aceitunas no están plantadas y ya las habemos visto reñidas», concluye Lope de Rueda.

- [68] Su primer director fue Luis Llana, al que sucede Max Aub.
- [69] Junto al repertorio clásico que ya hemos anotado, «El Búho» representó entre otras, «El Bazar de la Providencia» de Alberti y la «Historia y muerte de Pedro López García» del propio Max Aub.
- [70] Citado en AZNAR SOLER, Manuel y MANCEBO, M.^a Fernanda (1993), «El Búho», Teatro de la FUE..., *o. c.*, p. 109.
- [71] OTAOLA, Ramón (1937a), Orientación a nuestros teatros, *Cuadernos del Teatro Universitario* (Valencia), 1, p. 27.
- [72] Dice en octubre de 1936 José Orozco, director de los *Cuadernos del Teatro Universitario* y Secretario de Cultura del Comité Ejecutivo de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (U.F.E.H.), que «el valor social de una cosa determina en estos momentos la razón vital de su existencia. Se ha terminado el predominio de lo que llamándose arte puro era la más repugnante de las impurezas. La vida real, con todos sus problemas crudos: sexo, religión, hambre, ha exigido su puesto en la escena actual. La política, incluso, puede ser el motor que, como en Piscator, dé fondo a la obra teatral sin hacerla perder gallardía artística. «El Búho», instrumento de renovación, de agitación, de exaltación popular en suma, ha de marchar acorde con el ritmo de estas horas, febriles de dinamismo revolucionario y, por lo tanto, creador» (OROZCO MUÑOZ, José (1936), Teatro Universitario, *Frente Universitario* (Valencia), 2 (10 de octubre) s.p.).
- [73] OTAOLA, Ramón (1937), Arte y política del teatro, *Cuadernos del Teatro Universitario*, 1, p. 30).
- [74] Citado en MARAVALL, José Antonio (1982), La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración..., *o. c.*, p. 642). El subrayado es mío.

SUMMARY: «PEOPLE'S THEATRE» AND POPULAR EDUCATION DURING THE SPANISH SECOND REPUBLIC: A "GUIDE TO LIBERTY"?

The «People's Theatre» —which is characterized by its non professional and distant economical approach to theatre, and by its manner of carrying the intelligence of the elite to the towns people—plays the main part in this work. After discussing the educational function of the theatre, with special reference to the Spanish Second Republic, two types of theatre are studied: Pedagogical Missions Theatre and the University Theatre of «La Barraca» and «El Búho», members of the University Schooling Federation (F.U.E.) of Madrid and of Valencia respectively. In one or more occurrences the final products from these theatre groups does not only consist of funnelling entertainment and culture to a new audience, but also contemplates social and political awareness. The latter is done in a more explicit manner with the University Theatre. The towns people feel called towards protagonism and participation in this social and political awareness. The Missions theatre is not a work of charity, nor is the University Theatre an experience without pretensions carried out by boisterous and carefree students. Due to fundings by the establishment both theatres demonstrate clear ideas on ideology and culture, which is obviously more

apparent during the Spanish Civil War. When contemplating methods on social and personal emancipation, their works of drama convert, in a certain way, into «a guide to liberty».

KEY WORDS: Popular Education, University Theatre, Pedagogical Missions, University Schooling Federation, Spanish Second Republic.