

LA TEORÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: EL CASO DE JUAN CHABÁS¹

BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ
Wesleyan University

El contexto intelectual y la formación de una ideología: 1919-1930

El diario representa un punto de partida imprescindible para el análisis cultural del período denominado “de entreguerras” (1918-1936), momento sin duda clave en la historia de España. La proliferación de diarios de calidad nada más concluida la Gran Guerra no sólo anuncia una fase de extraordinaria producción cultural en el país. Su proliferación corona la progresiva conversión del diario, nacido con estas funciones en el siglo XVIII, en uno de los foros predilectos de la burguesía liberal para la difusión de todo tipo de ideas (Anderson 33-36). Si recordamos que el gran proyecto de esta clase es la Segunda República (1931-39), otro producto del liberalismo dieciochesco, y si tomamos el diario como signo del nuevo grado de “interacción recíproca” entre el intelectual y su sociedad (Tuñón de Lara 130), será fácil postular una correspondencia fundamental entre los signos principales de la cultura española del momento: una clase (la burguesía intelectual), un medio de expresión (colectiva o pública) y un proyecto (el Estado republicano) de renovación nacional.

Dentro de este panorama cultural, la crítica teatral en los diarios de la década del treinta se merece atención especial, debido en gran parte al prestigio que el género teatral adquiere en el mundo de las

artes y en este momento histórico. Es sintomático de este fenómeno el paso de la poesía al teatro dado por Lorca, Alberti, los hermanos Machado y otros a medida que se acerca la República. No menos importante es la afición teatral de destacados miembros de la clase política que escriben obras dramáticas (Manual Azaña, Cipriano de Rivas Cherif, Marcelino Domingo), dirigen compañías (Rivas Cherif) o promueven el teatro desde el púlpito del Estado (Fernandó de los Ríos). Si todo esto sugiere cierta predilección generacional por las formas más públicas de expresión artística, factor relacionable con el ya mencionado compromiso social de la clase intelectual, los mismos factores demuestran cuan señalado es el papel de la prensa y, más concretamente, el de la página teatral dentro de los esquemas culturales del momento. Esta página nos llega hoy como una ventana singular sobre la "reciprocidad" que ayer unía al intelectual con su sociedad, ventana donde confluyen los elementos de una ideología latente y coyuntural que nos incumbe reconstruir en toda su historicidad.

La página teatral que nos interesa aquí corresponde a *Luz*, periódico de una orientación ideológica inconfundible—en el subtítulo se identifica como el "Diario de la República"—y de una vida más efímera aún (31-XI-1931 a 7-IX-1934) que la del Estado con que se afilia. Es importante notar además el paralelo histórico entre los dos años de *Luz* y el "bienio azañista", el cual empieza en 1931 y termina con la derrota de las izquierdas en noviembre de 1933. Como veremos, el paralelo crea un marco significativo para el tema de nuestro estudio, la producción ensayística de Juan Chabás en este diario (de 16-III-33 a 3-IX-34), una de las aportaciones más ricas por cuanto una crítica teatral puede tomarse como cuadro ideológico del momento histórico.

Nacido en Denia (Alicante) en 1900, Chabás inicia su colaboración con *Luz* habiéndose confirmado ya como una de las plumas de más promesa entre las que empiezan a destacarse tras la Guerra del catorce. Un importante ensayo inaugural que aparece en *Cervantes* (enero, 1919) y contribuciones a las revistas *España*, *Alfar*, *Revista de Occidente* (1922-25) anuncian una larga e intensa fase de crítica periodística, sobre todo en *Libertad* (1925-29) y en *La Gaceta Literaria* (1927-30). En 1930, Chabás vuelve a su ciudad natal, donde lanza su propio periódico, *El País*. Fundado el régimen republicano, el crítico sigue colaborando de modo esporádico en varios periódicos considerados de izquierdas—*Heraldo de Madrid*, *La Voz* y *El Sol*—sin lograr en ninguno, ni en cantidad ni en coherencia ideológica, lo que alcanza en *Luz*. Su producción en éste es la que se descuella como el

fruto de un largo proceso de aprendizaje en un ambiente de intenso fomento intelectual.²

Convendría preguntarse aquí a modo de introducción cuáles fueron las lecciones fundamentales del aprendizaje de Chabás anterior a 1931 tal y como se reflejan en su producción en *Luz*. La respuesta se nos ofrece en "Orientaciones de la post-guerra" (*Cervantes*, enero 1919),³ artículo inaugural para Chabás que tiene un marcado valor de manifiesto, no sólo para la historia de la estética en España, como ha sido confirmado,⁴ sino para el desarrollo estético e ideológico del autor. En "Orientaciones" Chabás anuncia, por ejemplo, la postura de beligerancia que caracteriza los diferentes movimientos de vanguardia de la década siguiente y que él mismo asumirá, como veremos, en *Luz*. Más importante aún, postula un vínculo directo entre esta beligerancia y el ambiente bélico en que *Cervantes* ha nacido (1916). La revista, nos advierte, es el producto de una guerra que anuncia otra, "la de las Ideas", señal de una "Era nueva". Se ocupa así de un tema que será fundamental en su ensayística posterior—el de la correspondencia entre el Arte y su entorno histórico—refiriéndose también a "la decisiva fuerza" que "la transformación político-social" ha de ejercer sobre "la ideología estética contemporánea y del Porvenir". La "impetuosidad renovadora" que Chabás atribuye al Arte nuevo se presenta, por tanto, como la respuesta lógica—¿la consecuencia ineluctable?—de condiciones sociales inmediatas:

Hasta ahora se ve claramente que los pueblos se han lanzado a la conquista de sus reivindicaciones justísimas por la violencia estridente de hondas conmociones revolucionarias. He aquí los hechos. Fácil es deducir que *esos hechos originarán un mundo de ideas y modernos valores mentales que necesariamente habrán de influir en el Arte.* [énfasis mío]

Como demuestra esta cita, la clave del problema corresponde a las "ideas" o "valores" que resultan de determinadas condiciones sociales y que terminan por convertirse en una fuerza motriz del Arte. Aunque el concepto se reviste de nueva terminología en las diferentes fases de su producción—"psicología colectiva" en un momento (*España*, 1922)⁵, "conciencia nacional" en otro (*La Gaceta Literaria*, 15-XII-27)—sigue siendo en el fondo el mismo: el de la *ideología*, entendida no en su estrecho sentido político, sino como un sistema de esquemas mentales colectivos que las instituciones públicas—los

aparatos ideológicos del Estado de Louis Althusser—igual que el arte representan y, por consiguiente, difunden.⁶

Que el Arte y el Estado puedan tener la función paralela de representar y así difundir una ideología cualquiera es una noción que Chabás no llega a formular de modo axiomático sino hasta su exilio en Cuba. En su ensayo historiográfico, *Literatura española contemporánea*, el autor adopta la metáfora *base/superestructura* para demostrar cómo los esquemas socio-económicos *determinan* la cultura de la clase *dominante*, en sus diversas manifestaciones artísticas e institucionales, a la vez que esos esquemas se exponen a la influencia de dicha cultura.⁷ Se refiere a la “interacción dialéctica” entre la realidad de *base* y la cultura *superior*, idea cuyo germen se encuentra en “Orientaciones”, donde Chabás condiciona su impulso determinista aseverando la preeminencia de la élite intelectual frente a su realidad circunstancial:

No queremos decir que el Arte se haga popular. Es peligrosa esa popularización, muy próxima siempre a convertirse en popularería. El Arte es un producto de inteligencias superiores educadas en un medio de Aristocracia del Talento. El Arte es un producto de Genio. Es solitario y majestuoso. Como los Dioses.

Está claro que si nos atenemos a la polémica “compromiso *versus* deshumanización” que ha sido tan influyente durante el siglo XX, resultará ambivalente, contradictoria incluso, esta yuxtaposición de la realidad social (las “justísimas reivindicaciones del pueblo”) con la inspiración individual (“Aristocracia del Talento”) como “decisivas fuerzas” motrices de la creación artística. Más oportuno nos parece aceptar el reto que esta yuxtaposición implica y postular, libres de prejuicios, cuál fue en su momento el embrión de la coherencia doctrinal que se logra plenamente, como pensamos demostrar, durante la Segunda República. Para estos fines y efectos habrá que compaginar la fe de Chabás en la “inteligencia superior” con dos factores importantes: su rechazo de cualesquiera “valores mentales” que no sean *nuevos*; su insistencia en una actitud *militante* por parte de los artistas que comparten estos valores. Conviene recordar además el compromiso que el crítico proclama en 1930, en la primera página de su diario—el “Periódico Republicano de la Marina” (Denia)—y en pleno auge vanguardista, por una República *popular*, que “[ha de gestarse] arrancando del pueblo, para no ser hueca estructura; de la parroquia al centro urbano, del municipio a la provincia, de la provincia a la región” (*El País*, 27-IV-30).

Estos factores señalan cuan delicada será para Chabás la situación del Artista, asociado en *Luz* con un poderoso “aparato ideológico” (el teatro) que depende de su Genio y de su realidad circunstancial a la vez. Como veremos, el punto de resolución corresponderá a la misión de “tutelaje” que el Artista cumple al forjar, con los medios de su oficio, un *consenso*, como diría Antonio Gramsci, convirtiendo en hegemónica su propia ideología o, como dirá Chabás en diferentes ocasiones, cuando “impone” una “nueva conciencia social cultivándola” (*La Gaceta Literaria*, 15-XII-27) y así “[ganando] la preferencia del público” (*Luz*, 13-X-33). Todo esto revela una coherencia doctrinal arraigada en la idea de la “interacción recíproca” y *moderna* entre la clase intelectual y política—con su misión “tutelar”—frente a su sociedad. Es ésta la fórmula a la que Chabás se aproxima a partir de “Orientaciones” (1919) y que informa sus teorías artísticas y críticas en *Luz* (1933-34), donde la dimensión *social* del Arte resulta compatible con sus elementos *estéticos*, donde *popular* y *poético*, *tradición* y *modernidad*, son el anverso y revés de la misma idea.

Con esto podemos estipular el propósito de nuestro estudio: partir de los postulados sacados de “Orientaciones” y de otros ensayos de los años veinte para esclarecer la estética de Chabás en relación a su discurso crítico sobre el teatro en *Luz* (1933-34). El tono francamente beligerante de su crítica frente a la percibida crisis teatral, el conocimiento de la historia que Chabás blande como arma de combate y su apoteosis de la palabra literaria serán analizados como los signos bajo los cuales su crítica se sistematiza. Como veremos al final, estos signos terminan supeditándose al que ellos mismos sostienen y aclaran, el Teatro Dramático Nacional, el sueño dorado de Chabás y meta primordial de su crítica. Vistos como los indicios de su sistema teórico, estos factores nos permitirán descubrir no sólo la coherencia del discurso crítico de Chabás en un momento de profunda transformación cultural en España sino la imagen de la nación que este discurso proyecta.

La crítica ante la realidad: representación y reforma

Chabás se incorpora en el equipo editorial de *Luz* con absoluta conciencia de que la misión que le espera será tan ardua como urgente. Tres lustros de actividad periodística le llevan a proclamar que, con pocas excepciones, lo que predomina en España no es más que “chisme literario”: la crítica, como tal, “no existe” (25-XII-33). Las excepciones, sin embargo, son importantes, ya que permiten ver un

incipiente discurso metacrítico en la prensa madrileña entre 1919 y 1930 que apoya la visión que Chabás formula de su propia vocación.

Nadie niega que una crítica inteligente es una garantía de libertad imprescindible para la sociedad moderna. Los mentores y socios de Chabás se destacan, en cambio, por su pesimismo frente a la situación actual de la crítica en España y por la correspondencia que plantean entre la crítica y el entorno social. Adolfo Salazar y Eduardo Gómez de Baquero afirman que la crítica es la extensión de la "materia prima" de una nación—su tradición cultural autóctona—tomándola como "una filosofía popular y literaria" que surge del individuo común y que "el crítico letrado no hace más que enriquecer con nuevos motivos y razones" (*El Sol*, 9-IX-22 y 1-VIII-26). Enrique Díez-Canedo insiste en que el público influye de tal manera sobre la crítica y la producción teatral que "cada pueblo tiene el teatro que merece" (16-VIII-30). Pero son Luis Araquistáin y Ricardo Baeza quienes llevan estas ideas a su último extremo. El primero traza un paralelo intertextual entre las estructuras institucionales del Estado y los esquemas literarios de la nación, alegando que "los Estados mejor constituidos" son los países "donde mejor organizados están los escritores". Identifica como problema fundamental los "poderosos vicios psicológicos"—los "valores mentales", diría Chabás—que dificultan la "solidaridad práctica" en España, a pesar de los "síntomas de asociación entre escritores artistas" y de las nacientes "comunidades civilizadas" (18-II-23). Los dos cifran su esperanza por eso en la capacidad de los críticos, *con el apoyo del Estado*, de realizar la gran "obra de cultura nacional" (Araquistáin), de "reformular la sensibilidad del público" (Baeza, 18-I-27) orientándola hacia formas superiores. Araquistáin y Baeza reafirman así la inseparabilidad de crítica y realidad, viendo en la crítica—como hace Chabás en el Arte—las huellas de las mismas condiciones que al crítico le incumbe cambiar.

Que Chabás sintiera la necesidad urgente de "afinar y educar el gusto del público" (31-VIII-33) puede constatarse en numerosas ocasiones en *Luz*. Pero que viera la reforma de la crítica como la piedra angular de este proyecto se revela de modo enfático en uno de los pocos artículos dedicados explícitamente al tema. En este artículo declara que la crítica "tiene el noble empeño de ser algo más que una crónica pasajera". Constituye un "arte tan arduo como el del poeta", cuya importancia estriba precisamente en su coincidencia con la creatividad literaria, en este caso, la dramática. El arte dramático y la crítica teatral se reproducen mutuamente, por lo que forman las dos vertientes de un solo fenómeno (24-VI-33).

Si tales afirmaciones demuestran cuan consciente es Chabás de su labor artística como crítico, nos invitan a buscar la teoría de esa labor que su "obra de arte" encierra. Para estos fines y efectos conviene notar la característica más saliente de sus ensayos, su tono severo, que contrasta con el "correveidilismo" considerado por tantos como reinante en España (*El Sol*, 31-XII-25). La postura contracorrente que Chabás asume ante el estreno de *Leonor de Aquitania* le da a ésta, su primera reseña, cierto valor de prototipo. El drama histórico, que fue elogiado en otros rotativos como "pujante y magnífico" (*La Voz y Ahora*, ambos el 16-III-33), premiado por el ayuntamiento madrileño con el primer "Lope de Vega" y recibido con "sonoro entusiasmo" por el público, produce en él una "penosa fatiga". Los versos, de sesgo romántico, y los "impulsos de brío" nada tienen que ver con lo poético ni con lo heroico (16-III-33).

La variedad de temas que Chabás enjuicia de tal manera refleja cuan importante es este aspecto de sus reseñas. El crítico censura la perniciosa influencia de ciertas *Sociedades y Agrupaciones* sobre la selección de las obras que se estrenan (5-VI-33). Condena a los actores, como la consagrada Loreto Prado, que "tartamudea y repite con los mismos aspavientos un papel que conoce su público hasta la saciedad" (24-V-33, 2-III-34). Arremete contra *directores y escenógrafos*, perpetradores de un "crimen contra el teatro y la decencia del gusto" (22-IV-33). Pero guarda un rencor especial por lo que más se relaciona con la *creación literaria* en sí: subgéneros, textos y autores. El teatro histórico en España padece de una "retórica banal" (18-V-33), el religioso degenera en la "absurda herejía" que "envilece nuestra escena" (18-III-33) y las comedias son "ñoñas" e "insulsas" (24-V-33, 2-III-34). Los autores de estas comedias en general y de las astracanadas en particular son procreadores de un lenguaje "sucio" y gestos "feos", el indicio de su "irreverente menosprecio" de los "valores estéticos morales" (22-IV-33).

En tales comentarios, el tono incisivo respaldado por un criterio insobornable se nos presenta como un instrumento cardinal para la educación de "la decencia [general] del gusto". Su énfasis en la "retórica" y en la calidad del "lenguaje" refleja mientras tanto la importancia de la *palabra* en el esquema de valores críticos de Chabás, lo cual se compagina con otra cualidad destacable, la organización de sus reseñas, que es esencialmente logocéntrica. Chabás suele comenzar las reseñas con una detallada introducción histórica, donde resume los aspectos más señalados de la vida y obra del dramaturgo. Incluye después un lujo de información acerca de los precursores, destacando puntos de correspondencia con obras del

repertorio nacional o extranjero. Analiza a continuación el tema, técnica y, sobre todo, el estilo de la obra en cuestión, escena por escena, con particular interés en lo que contiene de poético e innovador. Termina con una breve evaluación de la interpretación, escenografía y recepción del público, sección que contrasta por su brevedad con el minucioso análisis literario que la precede. Concede de este modo total prioridad a la esencial *literariedad* del hecho teatral.

La *palabra*, el instrumento preeminente de la educación pública, se ostenta así como la única garantía contra la fugacidad de un evento que, gracias al empeño del crítico, se inscribe en la historia como un hito ineludible de la cultura y como el transmisor permanente de una ideología. Esto se presiente en el tono y organización de sus reseñas y se desprende también de la extraordinaria importancia que Chabás concede en ellas a la *tradición*. Conviene recordar al respecto que el mismo año en que se incorpora en el equipo editorial de *Luz*, el crítico dianense publica el primero de los varios manuales de la literatura española que le ocuparán hasta el año de su muerte (1954) en Cuba.⁸ El comentario histórico en *Luz* constituye por lo tanto un importante ensayo de lo que se confirma con el tiempo como el foco central de su interés.

Esto se entenderá mejor si analizamos dicho comentario histórico en sus diversas categorías. Empezando con el *teatro extranjero*, debemos notar de antemano que el crítico que se ocupa de este campo ejerce un dominio especial ya que los conocimientos de su público lector aquí son lógicamente más limitados. Ocurre lo mismo con el traductor, otro de los oficios practicados por Chabás. Su versión de *Ciclón* (Somerset Maugham) y la de *La calle* (Elmer Rice), estrenadas con éxito, son un indicio circunstancial de la misma voluntad de dominio que Chabás demuestra cuando enjuicia las obras traducidas por sus colegas, apoyándose siempre, a beneficio de su público, en una minuciosa exposición de la vida y obra del autor. El crítico contrasta las dos épocas de Sacha Guitry, por ejemplo, notando la "emoción poética sutil" de la segunda, para cuestionar la decisión de traducir y de representar *La sala tercera*, que es de la primera (17-V-33). Demuestra su desacuerdo con la escenificación de *Isabel de Inglaterra* por la visión "reduccionista" que Fernando Bruckner ofrece de la pugna entre católicos y protestantes, a pesar de la técnica "innovadora" de la obra (2-IV-34). La interpretación escénica de la "Compagnie des Quinze" constituye para Chabás un auténtico modelo a seguir aunque en su reseña se concentra en las influencias: de Shakespeare y Tito Livio en el caso de *Le viol de Lucrece* (Andrés

Obey; 8-IV-33); de Plauto y la tradición plautesca en Francia—Molière, Rotrou, Le Sage, Regnard, Corneille, Destouces y Tristán Bernard—en el de *La mauvaise conduite* (Juan Variot; 10-IV-33).

Si estos datos dejan ver cuan implacable es el impulso histórico de Chabás, lo mismo se nota en su reseña de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida (agosto, 1933), función que le ofrece una oportunidad única para lucir sus conocimientos del *teatro clásico*. Anticipando el espectáculo, Chabás escribe varios artículos en los que analiza la poco conocida versión de Séneca, elegida para la ocasión, contrastándola con la *Medea* de Eurípides, versión que se representa habitualmente. Ante el “vuelo poético” y las “armonías y cualidades sinfónicas” de ésta, el crítico destaca la “esencial calidad de *nuestra tradición literaria y dramática*” presente en aquélla. Su resumen histórico de la recepción de Séneca—a partir del siglo XVIII, el silencio—sirve de telón de fondo para encomiar a Unamuno (traductor), Cipriano de Rivas Cherif (director) y Margarita Xirgu (actriz), quienes arremeten contra el olvido al rescatar para la memoria colectiva una pieza clave del patrimonio nacional (13-VI-33). Ellos se empeñan en la escena, como él en la prensa, en reescribir la historia del teatro español y, más importante aún, en lograr que esa reescritura se popularice.

Los datos presentados hasta aquí revelan cierta dualidad historiográfica que tiene implicaciones importantes para la crítica teatral de Chabás. A veces el crítico se enfoca en la historia dentro del texto dramático: la visión simplista de la España de los Austrias en Bruckner, por ejemplo. Otras veces se empeña en destacar la historiografía del texto crítico, el suyo propio, refiriéndose a fuentes y correspondencias que señalan dónde situar una obra—*Medea* como prototipo nacional—dentro del atlas histórico de la cultura. Establece así un paralelo entre los dos textos, el dramático y el crítico, para llamarnos la atención a la reciprocidad que los une y a la voluntad de estilo—la labor de *creatividad*—que motiva al crítico y al dramaturgo a la vez.

No nos sorprenderá que esta voluntad resalte en mayor grado cuando Chabás pisa el delicado terreno de los horizontes más íntimos de su público. Siendo mayor el riesgo, la fuerza de sus convicciones en relación al *teatro español moderno* refleja su consciencia de que la materia que evalúa todavía es maleable. Afirma reiteradamente que “salvo algunos ensayos de juvenil renovación sólo cuentan tres dramaturgos, Benavente, los hermanos Quintero y Arniches” (16-IX-33) y cuatro corrientes dramáticas dignas de citarse: el drama o comedia sentimental de Benavente; la comedia rural de los hermanos

Quintero; la farsa o saintete de Arniches, que degenera en su vertiente astracanada muñozsequesca; y el teatro poético, representado por Villaespesa, Marquina y Ardavín (17-IV-33). Benavente, al ser la figura más importante entre las citadas, es también la que más pasiones y titubeos levanta en Chabás. El crítico relega la importancia del dramaturgo al estreno de *Alfilerazos* (1895), momento en que Benavente toma el relevo de un Galdós que, a pesar de conocer la obra de Ibsen y de Tolstoi, no logra abrir plenamente las puertas de la era nueva. Es Benavente quien las franquea, "ensanchando la calidad humana del teatro, salvándola del grito o del cuchicheo de camilla y brasero" y "haciendo su teatro con la mirada puesta en su tiempo y en la sociedad que le [rodea]" (21-X-33). Sus expresiones "hoy" de rechazo hacia una "juventud audaz" que "pretende romper moldes", de admiración por la tradición nacional que no ha sabido asimilar y de desdén por el teatro extranjero, su verdadero modelo, resultan, por eso, anacrónicas y falsas: "La obra de este gran autor no se enraiza hondamente ni en Calderón ni en Lope ni en Rojas ni en Tirso; en cambio, a esos autores extranjeros, que, al parecer, ayer desdeñaba el gran dramaturgo en su irónico discurso, debe mucho más su obra; a Shaw, a Ibsen, a Courteline, a Porto Riche, a Becque, a Wilde. Y esa deuda es parte de su mérito: Benavente abrió para nuestros escenarios puertas al aire de Europa" (27-III-34).

En efecto, la capacidad de "enraizarse" en la tradición nacional tiene un valor incalculable para Chabás en su visión del teatro español moderno, sobre todo cuando se ocupa de *dramaturgos contemporáneos*. Lo demuestran las comparaciones que él hace o las fuentes que cita, las más veces para censurar la indiferencia de los jóvenes dramaturgos ante la *tradición nacional* y así denunciar su falta de *conciencia histórica*. Según Chabás, los autores históricamente miopes no sabrán hacer otra cosa que "[repetir], una y otra vez, lo dicho hartamente por los demás" en obras inevitablemente "anodinas" (16-IX-33). Alejandro Casona es la excepción que confirma la norma. El estreno de *La sirena varada* provoca un entusiasmo insólito en Chabás que se hace notar, simbólicamente, en su detallada exposición de las tradiciones que palpitan en la obra: la alabanza de la vida del Renacimiento europeo (Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Rubens, Ticiano, Marino y Góngora); el tema del misterio que procede de André Gide y Giraudoux, Musset y Crommelynck; y la tradición poética que va desde Baudelaire a Pagnol (19-III-34). El enraizamiento de Casona en estas tradiciones es, paradójicamente, la señal más fiable de su promesa de renovación.

El carácter histórico de la crítica de Chabás y su preferencia por obras históricamente arraigadas confirman su fe en el retorno a los “altos valores de la tradición”, el requisito *sine qua non* para que el teatro en España se renueve. El binomio “tradición y modernidad”, empleado con frecuencia por los críticos de hoy,⁹ aparece amalgamado de esta manera como un signo oximorónico—*tradición modernizadora*—imprescindible para entender la afinidad que Chabás siente por el director de *La sirena varada*, Cipriano de Rivas Cherif. De ahí, la prioridad que concede en sus reseñas a las puestas en escena de Rivas, en el Teatro Español y frente al Teatro Escuela de Arte (TEA) en el María Guerrero.¹⁰ Mientras que las representaciones de los alumnos del TEA pasan desapercibidas por otros, Chabás nunca falta a la cita, dando testimonio de la calidad lírica e innovadora de cada función y destacando la coherencia de programación que caracteriza el trabajo de Rivas en las dos arenas. Alaba sobre todo los “ciclos históricos”, indicio de esta coherencia y del espíritu didáctico del director, quien ofrece una visión poco común de la evolución del teatro en España desde Lope de Rueda hasta los hermanos Machado. Según Chabás, Rivas transforma el escenario en una especie de antología en vivo claramente esquematizada a la vez que procura revalidar períodos, como el Romanticismo, desvirtuado como “superficialmente sonoro” por prácticas escénicas decadentes a pesar de la “lozana emoción de su raíz española” (27-XI-33) que contiene. Promulga en escena lo que Chabás en su crítica: una renovación radical del teatro español fundada en una vuelta a la tradición nacional.

Si Chabás se presenta como el mejor apologista de Rivas será precisamente por la visión de la historia que los une y que cada uno plasma con los medios de su oficio. En esto se halla la clave de una coincidencia ideológica que podría calificarse de generacional y que se entenderá mejor a la luz de un discurso que Rivas lee durante una función del TEA y que Chabás resume así:

Sostuvo Rivas Cherif que el nuevo teatro político ha de responder al *actual sentimiento nacional* de la vida y a la mejor tradición de nuestro teatro clásico, que era, en ese mismo sentido, teatro *político y nacional*. Ejemplo: *El alcalde de Zalamea* y su sentido de universalidad y popularidad de la justicia. En cuanto a T.E.A., se propone su director que responda a ese concepto su *actuación* y que se caracterice . . . por su espíritu juvenil y republicano. El discurso estuvo matizado por su firme espíritu combativo. . . (27-IV-34) [énfasis mío]

La afinidad que comparten el crítico y el director, según demuestra la cita, es ética y estética a la vez. Se basa en valores que Chabás enaltece en su resumen—actualidad y tradición, justicia y política, juventud y beligerancia—y, especialmente, en la implicación de que hay un teatro que es “nacional”—actual y clásico a la vez—y que ese “teatro nacional” es político—republicano, se sobreentiende—por naturaleza. Corresponde, en fin, al deseo de *aproximarse* a la historia con cierto afán de dominio, algo que hacen los traductores (Unamuno, Chabás), actores (Xirgu), directores (Rivas) y críticos (Chabás) cuando arremeten con “voluntad de estilo” contra las peligrosas lagunas de nuestra memoria colectiva. Así se entiende el tono panegírico que Chabás asume en sus análisis de las funciones del TEA y, especialmente, cuando reconoce el apoyo institucional otorgado a esta escuela por el gobierno de Azaña. De la misma manera puede explicarse la campaña empedernida de Chabás en pro de un teatro fundado y financiado por el nuevo régimen republicano, la piedra angular, como veremos, de su ideología.

El contexto de una campaña: entre los modelos extranjeros y la crisis nacional

Como afirma Chabás, el sueño de un Teatro Dramático Nacional se remonta en España al siglo XVIII, cuando las propuestas e iniciativas de intelectuales como Moratín tropiezan por primera vez con las “maniobras y torpezas” de ministros como Godoy (14-IV-33).¹¹ La historia de esta larga frustración acucia la campaña de nuestro crítico, algo que se nota cuando contrasta la situación en España con el envidiable ejemplo de protección oficial de la que el teatro goza en Francia, Italia y la U.R.S.S. Según insiste Chabás, estos ejemplos ofrecen una rica fuente de lecciones para España por lo que constituyen una clave central de sus teorías acerca del Teatro Dramático Nacional.

La primera lección surge del principio de que todo Estado tiene la inalienable obligación de atender al teatro, que es “una forma esencial de la cultura del pueblo” (13-IX-33). Para que este deber se cumpla, Chabás plantea dos opciones: o bien la política de subvenciones que el Estado francés otorga a una amplia gama de compañías (4-I-34) o, preferentemente, la fundación de una compañía estatal, como el Instituto Nacional del Drama Antiguo, en Siracusa (Italia) o la *Comédie Française*, en París (15-V-33). Un centro como la *Comédie Française* tendría la doble utilidad de ser la “manifestación culmi-

nante de la cultura nacional" (10-VIII-33)—*receptáculo* de un repertorio característicamente nacional—y, a la vez, un laboratorio para la creación de un "estilo dramático nacional" (7-IX-33). El Teatro Dramático Nacional, una sala y compañía acogidas bajo el tutelaje del Estado, se justifica como necesidad urgente por ser la extensión natural del mismo fenómeno—el repertorio teatral nacional—que propaga.

A la vez que Chabás atribuye al Estado la obligación de proteger el patrimonio artístico, reafirma la necesidad de que el teatro oficial permanezca independiente de "las modificaciones circunstanciales de la política nacional" (10-VIII-33). La segunda lección corresponde, pues, a la distinción entre gobierno y Estado que, para Chabás, es crucial. Para garantizar que el Teatro Nacional sea *Estatal* y no gubernamental, el crítico propone que un Consejo de Cultura—"no un ministro empoltronado por cualquier vaivén político"—seleccione una Corporación de actores, escritores, autores y directores que, a su vez, formularía el proyecto del Teatro Dramático Nacional. Se inspira aquí en el Congreso Internacional del Teatro convocado por el gobierno de Mussolini en Bolonia, para la primavera de 1934. Chabás ve en este Congreso un ejemplo inmejorable de lo que les incumbe hacer a los intelectuales: tomar por su cuenta la iniciativa de constituirse en una Corporación, para que el gobierno, en reconocimiento de su méritos, les acredite otorgándoles los beneficios y prestaciones necesarios para formar una compañía nacional (24-II-34).

Como sería de esperar, la experiencia del teatro institucional bajo regímenes totalitarios tiene una influencia innegable sobre las teorías y propuestas que Chabás formula en estos años. Sobresale el ejemplo de Italia, dada la señalada afición del *Duce* al género dramático: como dramaturgo, fomentor de una red de Teatros Nacionales (encarga su formación a Luigi Pirandello) y patrocinador de importantes congresos teatrales, como el que acabamos de mencionar. El deseo de Mussolini (expresado en Bolonia) de "agitar las grandes pasiones colectivas, inspirándose en un sentido de viva y profunda humanidad" (2-VI-33), se logra cumplidamente en Florencia (1934), en el espectáculo patrocinado por él al aire libre para 20.000 personas, con 2.000 actores, 2 escuadrillas de aviones, 2 baterías de cañones de campaña y varias columnas de camiones (3-VIII-34). Los dramaturgos que se oponen en el congreso de Bolonia a la fórmula del *Duce*, como Sacha Guitry, se fijan en las mismas cuestiones (público y espacio) proponiendo, en cambio, el cultivo de un público selecto—"vestido de gala"—y de representaciones nocturnas en espacios íntimos (4-IX-33) para que el teatro se renueve.

Chabás rechaza de plano estas opciones, tildando el teatro de Guitry de “exagerado” y el del Fascismo como inhumano y carente de “potencia artística” (3-VIII-34). Ante la amenaza de extremismo que pesa así sobre el ámbito artístico, propone la vía de conciliación seguida por los Estados antifascistas, Francia y la Unión Soviética, que cultivan *dos* públicos dando protección oficial a sus respectivos centros teatrales: el Odeón y la *Comedie Française* en París; el Teatro de Arte y el “gran teatro” en vías de construirse en Moscú. Elogia en estos ejemplos la convivencia de los repertorios que se asocian con sendos espacios—un teatro histórico/popular y otro “de cámara” (13-IX-33)—y que Chabás presenta como esencialmente recíprocos: “Lo que no se puede es, confundiendo los públicos, confundir también la producción. . . . Para llegar a un gran teatro de masas es necesario primero un gran teatro de minorías” (4-IX-33). El crítico hace hincapié en este elemento de reciprocidad evocando el recuerdo de André Antoine, director del Odeón entre 1906 y 1921, cuyo trabajo demuestra que “en todo arte una obra nueva y revolucionaria es siempre una forma clásica de continuidad” (27-VII-33). Reafirma lo mismo al tratar la solución Soviética como prueba de que “lo nuevo, expresión de nuestra época, que aspira a ser eterno” y “lo clásico, eterno ya” son, en su conjunto, “los únicos caminos del teatro hoy” (13-X-33). El Estado se perfila en estos ejemplos como un signo unitario bajo el cual quedan armonizadas las diferentes dualidades—popular y culto, permanencia y revolución, tradición y modernidad—que informan el pensamiento de Chabás desde siempre.

La influencia que procede del extranjero y que informa la teoría de Chabás del Teatro Dramático Nacional puede reducirse, en resumen, a los siguientes puntos: una política de proteccionismo que no comprometa en absoluto la independencia del artista, que se compagine con la gestión privada y que tenga la doble finalidad de preservar y de modernizar la tradición dramática nacional. Chabás atribuye a la política estatal francesa y soviética el importantísimo logro de “salvar” el teatro de su “estancamiento” artístico y económico (13-X-33) o “agonía finisecular”, gracias fundamentalmente a directores, como Antoine, que apuestan “por lo nuevo” (27-VII-33) con el apoyo del Estado. De ahí que se anuncie cuál será el mayor estímulo de su campaña en el ámbito *nacional*: la archidebatida *crisis teatral*,¹² problema que merece del Estado español la misma atención que recibe de los otros Estados comentados.

Como puede inferirse en nuestro comentario de su tono, Chabás sostiene que las causas predominantes de la crisis en España son los problemas “de producción” (creación) literaria (4-I-34). Se queja de la

“consuetudinaria monotonía” de los estrenos que se anuncian al principio de cada temporada (29-VIII-33). A los autores que se dejan guiar en su producción por la mala influencia de ciertos actores, les recomienda que sigan el ejemplo de Pirandello, cuyas obras iluminan el camino de los mejores actores en Italia (29-VII-33). Contra los que culpan al público de la crisis (Dougherty cap. 5), Chabás documenta su capacidad de “entusiasmarse” ante la verdadera “poesía dramática” en el estreno de *La sirena varada* (19-III-34) o, tras la tibia recepción de *Divinas palabras*, presentándolo como víctima de otra índole de circunstancias: “Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso” (17-XI-33).

Si el problema de producción es capital, en la última cita se ve que este problema es inseparable de otro, el de la mala gestión del mercado teatral que perjudica la creación artística en España. Chabás atribuye esta faceta de la crisis a la compleja infraestructura económica que comercializa el arte en merma del espíritu innovador de los escritores. Forman parte de esta infraestructura todas aquellas organizaciones, como la Sociedad de Autores, cuya misión no rebasa su índole fiscal, sindical o patronal y que sólo se empeñan en resolver los problemas del paro y de la penuria de las empresas con medidas que poco tienen que ver con el arte teatral (22-II-34). Culpa también a los que capitanean la formación del Teatro Dramático Nacional por razones laborales y económicas exclusivamente (22-II-34). El núcleo del problema es muy otro, punto en que Chabás es contundente: “Dos médicos necesita ante todo: Público y Estado. Pero para merecerlos, antes que todo, el teatro ha de ser un enfermo con dignidad” (29-VIII-33). La resolución de la crisis depende de una “acción del Estado” que, además de “armonizarse con la actividad y la iniciativa de las Empresas privadas”, tiene que coordinarse con la del Artista (22-II-34). Dicho de otra forma, el teatro se renovará cuando los dramaturgos aprendan a granjearse el derecho, como ha ocurrido en otros países, de constituirse en órgano institucional y de contribuir así a la formación de un Teatro Dramático Nacional.

De la teoría a la praxis: para un "Teatro Dramático Nacional"

Cuando Chabás define el teatro como "una de las más altas y a la vez la más popular manifestación de una cultura nacional" (20-VII-33), establece una correlación entre tres factores que es primordial para la resolución que propone para la crisis: lo poético ("la más *alta*" expresión cultural) y lo *popular* representan—*son*—la *nación*. Como veremos ahora, en esta correlación se basa la teoría del teatro de Chabás entrelineada en diferentes comentarios y reseñas y cuya máxima manifestación será su propuesta para un Teatro Dramático Nacional.

Los ruegos que Chabás levanta para que triunfen nuevos valores *poéticos* en los escenarios del país son tan abundantes que sería ocioso citarlos. Baste decir que lo *nuevo* y lo *poético* son para Chabás las señales inseparables e ineludibles del verdadero "Genio" y, a la vez, las únicas armas de combate fiables para luchar contra la crisis del teatro. En cambio sí conviene detallar la manera en que Chabás condiciona la resolución de la crisis, perpetuada sobre todo por un "falso teatro *populachero*", a que los dramaturgos se enfoquen en "la entraña" del "espíritu *nacional*" que está "arraigado en lo *popular*" (20-IX-33).

Hay que notar ante todo la presuposición de que existen un "espíritu nacional" latente y una literatura dramática que lo representa. Nada tiene que ver esta literatura con la anécdota histórica, política o patriótica, que son la manifestación superficial de la experiencia colectiva. Surge más bien de la raigambre más honda del *sentimiento popular*—nótense las metáforas: "arraigado", "entrañas"—que es sublime (en contraste con "populachero") y que se extiende sobre dos planos. Uno es el plano de la *tradición* que empieza con Lope de Rueda, alcanza su cenit en la Comedia barroca, se interrumpe con el neoclasicismo, renace con los románticos y con Galdós y perdura en ciertas obras de Arniches y de los hermanos Alvarez Quintero. El otro es el plano sincrónico del *sentimiento popular*, la marca indispensable del repertorio que Chabás considera "nacional". Pero por encima de un plano o el otro, el crítico pone énfasis en el modo en que autores como Lope y Calderón adaptan ese sentimiento, que es eterno, al "tono medio de las preocupaciones ideológicas de su época" (20-IX-33), dando a los temas del honor y de la religión, en el siglo XVII por ejemplo, un sentido netamente *generacional*. Elogia así al Artista que se demuestra capaz de hacer del *volkgeist* el indicio inconfundible de un *zeitgeist*.

La duplicidad histórica que se manifiesta así en su visión del teatro (repertorio) nacional resulta análoga a la doble función que Chabás atribuye a los teatros del Estado en el extranjero: la de preservar la tradición y de “construir un teatro nuevo” (22-II-34). Su campaña se sitúa por tanto en una encrucijada—entre lo tradicional y lo generacional—que anuncia otra. Esta surge cuando Chabás declara que una *sede* de carácter *institucional* es una necesidad perentoria precisamente por tener España un *teatro nacional* casi único en el mundo, igualado tan sólo en Grecia y en Inglaterra (4-XII-33, 18-I-34). Baraja los términos “teatro nacional” (repertorio) y “Teatro Nacional” (sede), llegando así a ocuparse de la correlación entre repertorio y *espacio*, tema que tiene una importancia innegable para el estudio del arte dramático y que resulta capital cuando del teatro nacional se trata.

De ahí que podamos hablar de las coordinadas geográficas de su campaña, fenómeno directamente relacionado a lo que acabamos de afirmar. La primera de estas coordinadas, Andalucía, empieza por ser un mero punto de referencia temático o ambiental en las numerosas comedias que pintan “lo costumbrista, lo típico y pintoresco de un traje o un decir”. Estas obras intentan pasar de este modo “por ser teatro nacional” sin ascender a más que un “teatro dialectal”. Sirven así como punto de referencia negativo para que Chabás defina el estilo dramático *nacional* como esencialmente *poético*, siendo la poesía el medio por el que lo “hondo”, “íntimo” y “recóndito” adquieren su forma exacta, lo inferior se sublima, lo particular se vuelve universal. Como insiste nuestro crítico, una obra de teatro nacional, por ser poética, es universal, nunca regional (22-IX-33, 8-II-34).

Esto explica el empeño de Chabás en reivindicar a Séneca como prototipo de los dramaturgos *nacionales* dentro de su vertiente *andaluza*, reivindicación que está estrechamente vinculada a un espacio concreto: el Teatro Romano de Mérida. Hay que recordar que Unamuno traduce la obra de Séneca expresamente para su escenificación en este coliseo, recuperado por primera vez en tiempos modernos para esta representación gracias a la iniciativa de Margarita Xirgu.¹³ Conviene mencionar también el apoyo ministerial (de Fernando de los Ríos) que posibilita el acontecimiento y que Chabás elogia instándoles a políticos y artistas que hagan de éste el “principio de una serie de espectáculos” anuales que podrían celebrarse en Mérida, Sagunto, Tarragona o Itálica. Pasa lista de las fiestas celebradas fuera de España en recintos semejantes, concentrándose en especial en la de Siracusa (Italia), en 1914, de la que nació ocho

años después el Instituto Nacional del Teatro Antiguo con sede en el mismo lugar (15-V-33, 20-VI-33). Aprovecha la ocasión para recalcar el sentido político de la representación de *Medea*, recibida con entusiasmo en el extranjero y con desdén por ciertos diarios de derechas en España,¹⁴ al definirla como una "muestra ejemplar" de la política republicana. Convierte así la antigua capital de provincia romana, con su paradigmático escenario, en el inmejorable emblema de un Estado y de una coyuntura histórica fundamental.

Medea en Mérida en 1933 se transforma así en una coordenada central de una crítica en la que la nación se nos abre como un texto de entrelazadas aunque conflictivas lecturas. Lo demuestra el aura de rito institucional que Chabás concede a la celebración y se detecta en sus aclamaciones panegíricas de la labor de descubrimiento de Rivas, Xirgu y Unamuno, quienes actualizan una obra y un lugar inscribiéndolos en los cánones de lo clásico nacional. Pero lo confirma sobre todo la correspondencia que Chabás establece entre teatro y espacio, en este caso, entre Séneca y Andalucía, basándose principalmente en cuestiones de *estilo*:

Pasa por la literatura latina del Imperio, con Quintiliano, con Lucano y Séneca, un soplo espiritual de nuestra raza y nuestro genio. El brillante ímpetu de galas y colores de la poesía andaluza de un Mena, un Herrera o un Góngora no es sólo gusto barroco que nace de una cultura renacentista, sino también ahincada y hondísima cualidad de un pueblo. Ha trasferido siempre Andalucía a nuestras letras brillantez de adornos y frondosidad y luminosidad y opulencia de formas y de ingenio. Esas cualidades están presentes en el estilo de Séneca, y hállanse también en su *Medea*. El gusto que se complace en la exageración de los elementos mágicos, el refinamiento acentuado que da relieve especialísimo a las escenas de crueldad y una constante energía verbal que ilumina las metáforas y da vigor y color al estilo son cualidades andaluzas de Séneca, que luego hemos de ver con plenitud de expresión lograda en nuestro teatro. (13-VI-33)

Como demuestra este paisaje, *Medea* le ofrece a Chabás la oportunidad de expresar con inusitada fuerza el teorema fundamental de su pensamiento en este momento: la existencia de la unidad espiritual de la raza—la "ahincada y hondísima cualidad de un pueblo"—y la necesidad de que ese espíritu se materialice en un estilo poético concreto, en este caso, barroco. Su defensa de lo barroco como estilo

nacional, muy acorde con la poética actual, se basa en los elementos estilísticos—el gusto sensorial y exagerado, los “contrastes violentos” la “riqueza de ritmo”—que Chabás relaciona con el corte trágico y realista de los personajes para demostrar la correlación de estética y ética que caracteriza la obra de Séneca frente a la de Eurípides. Afirma localizar en esta correlación el nacimiento de “una nueva moral y un nuevo gesto literario” (19-VI-33) que dan origen a “la esencial calidad de nuestra tradición literaria y dramática” (13-VI-33).

Si Mérida representa la cuna prestigiosa de los “colores” y “ritmo” de toda una tradición, esa tradición desemboca en los años treinta en el Teatro Español: en el pleno centro de un Madrid que los políticos luchan por convertir en la “proyección espiritual” de un nuevo Estado y de una sociedad nueva.¹⁵ El famoso coliseo, tenido por tantos como el lugar idóneo para la creación de una sede institucional, vuelve a ser para Chabás “el primer teatro de España” (27-XI-33), por lo que le atribuye el “rango nacional” *de facto* cuando no lo tiene *de iure* (4-XII-33).

Esto se debe al “decoro” y “esfuerzo” de la misma Empresa que protagoniza el éxito de Mérida y cuyo Director de escena recibe el encomio absoluto de Chabás: “Nunca hubo en España quien intentara ni realizara tan arduo trabajo de director” (19-VI-33). En esta declaración se presiente particularmente el aprecio del crítico por la aptitud de Rivas, manifiesta en su selección de obras, de localizar y reanimar la “raíz viva y eterna” del repertorio nacional (4-XII-33): la trágica lucha entre “la dignidad ciudadana y el vanidoso honor cortesano” en *El alcalde de Zalamea* (27-XII-33); la “patética esencia de leyenda”, “profunda y popular”, en *Don Alvaro y García del Castañar* (4-XII-33); “nuestro espíritu religioso y blasfemo” en *La loca de la casa* (18-XII-33). Chabás se concentra, como siempre, en la proyección estilística de estas cualidades espirituales—en el “tono de la frase” de Rojas Zorrilla o en el “énfasis retórico” de Galdós—que logran, gracias a Rivas, una dignidad escénica poco conocida por el público en España. El crítico retrata así la escenificación de una “sustancia y estilo” que, hermanados, comparten su rango de “nacionales” con el privilegiado marco en que se escenifican (18-XII-33).

El Teatro Español se convierte en la coordenada central de la crítica de Chabás por lo que acabamos de notar y por la inspiración que él recibe allí para formular sus observaciones teóricas más importantes entre las que aparecen en *Luz*. Las obras escenificadas por Rivas le deparan prácticamente la única oportunidad de demostrar la capacidad inventiva que él asocia con el *estilo* del drama-

turgo, actor o director, "autores" todos ellos que amoldan la tradición a las circunstancias de su producción. Si recordamos que la meta primordial de Chabás es la creación de un teatro *nuevo*, será fácil ver cuan significativos son los pocos ejemplos de autores *vivos* cuyas obras, estrenadas en el Teatro Español, "se rige[n] por una sutil razón de poesía", obras en que "el saber [es] inseparable de su sentir, como en la poesía verdadera la forma es esencia del concepto, y crea a su vez la idea: como al principio era la palabra las cosas" (19-III-34).

Esta cita, que constituye la expresión más sucinta y elocuente del *ars poética* de Chabás, aparece simbólicamente en su reseña de *La sirena varada*. Independientemente de su contenido, de clara inspiración idealista, llama la atención el vuelo lírico del comentario, algo que ocurre en pocas reseñas de Chabás y más notablemente en la de otra obra reciente, *Divinas Palabras*, de Valle Inclán:

Estampas dramáticas, animadas por un aliento poético que las estremece y las mueve, son, al mismo tiempo que alegría y trabajo de *los ojos*, admirable y a veces hasta fastuoso regalo del *oído*, preciosamente halagado por el adorno verbal insigne de una prosa que, enraizada en la más noble y fina grandeza del vuelo clásico de nuestro lenguaje, *coloreada* por la gracia arcaizante y popular de un *habla* regional y *antigua*, es al mismo tiempo *nueva* y vibrante, con la vibración renovadora de un *ritmo* y un *color* que sólo puede infundir al lenguaje un poeta que se deleite y complazca en la invención pura del verbo y pula y abrillante sus aristas *sonoras* y *luminosas*. (17-XI-33) [énfasis mío]

Si la alusión al tema evangélico ("al principio era la palabra las cosas") en su reseña de *Casona* refleja cierta fe religiosa en el poder creador de la literatura, este poder se plasma de forma inmediata en el estilo sensorial de Chabás. Los valores plásticos y sonoros (subrayados en la cita) que caracterizan el texto de Valle y que "anima[n] la obra de Cipriano Rivas Cherif" trascienden al espacio crítico, produciendo el efecto de una superposición de talentos. En este estreno, bautizado por Chabás como la "¡gran fiesta para el teatro nacional!", la "calidad insigne de la palabra" viene a ser en sus diferentes dimensiones (textual, escénica, crítica) el máximo signo del poder *educador* del arte. Es el indicio del proceso de aprendizaje y creatividad, de la *inspiración* poética—de ahí la importancia de que

el autor reseñado sea *vivo*—que infunde el “primer teatro de España” con el espíritu “nacional”.

El arte, no como producto en sí, sino como proceso; es ésta la idea que le mueve a Chabás en su alabanza de Rivas Cherif, no sólo por los logros de éste en el Teatro Español sino como fundador de dos escuelas importantes, el Estudio de Arte Dramático, cantera de actores para el Teatro Español, y el ya citado Teatro Escuela de Arte. La misma idea sostiene las propuestas concretas que Chabás formula para un Teatro Dramático Nacional en España, propuestas a las que pasamos ahora en conclusión.

Todas las dualidades que caracterizan el pensamiento de Chabás en los años veinte confluyen en los treinta en la imagen dualística que él propone del teatro del Estado, que ha de ser representativo y embellecedor, popular y culto, *tradicional* y *generacional*. La función de preservar la “memoria viva” del pueblo se asocia principalmente con un “Teatro Clásico Nacional”, modelado, según hemos visto, sobre la *Comedie Française*. Este se acoplaría con otro centro, de formato reducido y tendencia experimental, donde se buscaría con mayor empeño el pulso de la ideología actual. Aun cuando Chabás propone la fundación de tres sedes, su organización es, en el fondo, bipartita: un “teatro clásico” asociado con la tradición; teatros “de cámara” y “de repertorio” para la innovación, el primero para noveles españoles, el segundo para el teatro extranjero (29-VII-33). La imagen que Chabás ofrece del Teatro Dramático Nacional se funda, en fin, en su noción de “una escuela y una tradición” que son el “estilo nacional” (7-IX-33).

Pero por encima de la importancia que tendría cada una de estas ramas por separado, Chabás valora la esencial reciprocidad que las une y que para él deriva de su misión didáctica. Por eso define el “teatro de minorías” como una fuente indispensable de lecciones para el cultivo del “gran teatro de masas” (4-IX-33). Por eso también promociona un “teatro experimental del Estado” (4-I-34), llamándolo en otras ocasiones un “laboratorio de ensayos” (7-IX-33), un “semillero de una producción nueva” (4-I-34), un “centro motor de iniciativas varias” (22-II-34) o la “cantera de un gran teatro nacional” (14-IV-33). Y por la misma razón Chabás censura la selección de poesía que Chicote utiliza en los ejercicios de declamación, en el Conservatorio (28-IV-33, 11-V-33), o expresa reparos, no obstante sus simpatías políticas, contra iniciativas (el Teatro Proletario “Nosotros”, de César Falcón; 12-IV-33, 20-IV-33) u obras (*Oro*, de Rodolfo Viñas; 12-VI-33) en que los valores estéticos se supeditan a cuestiones de doctrina. La unidad del Teatro Dramático Nacional en sus diversas ramas y funciones se efectúa mediante la enseñanza, la misión suprema de

esta institución, siendo el “fervor estético” (12-VI-33) el único instrumento válido para que esta misión se cumpla.

Ningún concepto resume la coherencia teórica de la ensayística de Chabás mejor que éste: la enseñanza como puente entre los polos contrarios de dos entidades colaterales, la artística y la social. Con respecto a lo artístico, la enseñanza que supone un tanteo cara al futuro realizado con los instrumentos del pasado refleja y sostiene las dos vertientes del “estilo nacional” asociadas con los diferentes centros institucionales que Chabás propone. La unidad artística de espacio y repertorio que se postula en estos términos es análoga, en lo social, a la “interacción recíproca” de públicos que su Teatro Dramático Nacional produce por ser una institución de docencia. De ahí que se pueda hablar de la imagen de la nación que la crítica teatral de Chabás proyecta. Esta imagen surge de conceptos que, planteados en los años veinte, se refinan en los treinta en su versión del Teatro Dramático Nacional, donde los Artistas con “Genio” podrán fomentar con “fervor estético” una “sensibilidad nueva” (14-IV-33), ganando así “la atención y preferencia” del público (13-X-33) y produciendo la “peligrosa” transformación social que Chabás asocia con el teatro nuevo (22-II-34). La enseñanza como proceso constituye pues el punto de enlace entre la superestructura cultural y la base social, Artista y pueblo, los dos polos del Teatro Dramático Nacional y de la sociedad que esa institución representa.

El vigor que adquiere el debate sobre el Teatro Dramático Nacional después del 14 de abril de 1931—Chabás relaciona la fecha y el debate de modo explícito (14-IV-33)—pide dos observaciones finales acerca del contexto histórico de una crítica que, como hemos visto, se inscribe directamente en este debate. En el prólogo de *Vuelo y estilo* (1930), Chabás declara que “el estilo, que es el hombre, y además una época, un clima, una sociedad, es también una invención”.¹⁶ Ofrece así un resumen conciso y elocuente de las corrientes filosóficas y estéticas que gozan de cierto predominio en este momento—el idealismo crociano y la crítica estilística de Dámaso Alonso (Portolés, Pérez Bazo 262)—y que se proyectarán dos años después en el concepto nuclear de su crítica en *Luz*: que el espíritu de la raza puede y debe manifestarse a través de un estilo concreto en un recinto institucional. Aunque el ámbito político de los años treinta, la guerra y, eventualmente, el exilio son las causas que Chabás estipula por terminar sólo el primer volumen de los cuatro programados (*Literatura española contemporánea viii*¹⁷), la correspondencia filosófica y estética entre el prólogo citado y su crítica en *Luz* sugiere la posibilidad de ver en ésta la segunda entrega de ese trabajo. Queda

aclorada así la importancia de su giro de la editora a la prensa, donde Chabás encuentra el foro ideal, por ser eminentemente educacional, para exponer su gran proyecto de teatro educativo. Su selección de este foro representa por lo tanto el indicio más palpable del profundo grado de compromiso estético y social de este crítico. Demuestra además cuan importante es la feliz coincidencia de circunstancias—el predominio de las corrientes filosóficas y estéticas mencionadas y el triunfo de la prensa como medio de expresión liberal en el ámbito de la Segunda República—como condicionantes de la teoría de la crítica teatral desarrollada por Juan Chabás en *Luz* entre 1933 y 1934.

ENSAYOS, RESEÑAS Y ARTICULOS PERIODÍSTICOS

Del diario LUZ, en orden cronológico:

“Español: *Leonor de Aquitania*, drama en cinco actos y un epílogo, de Joaquín Dicenta”. *Luz* 16-III-33: 13.

“Los estrenos de ayer. Cervantes: *Irredentos*”. *Luz* 18-III-33: 4.

“Estrenos teatrales: La compañía de los Quince [*Le viol de Lucrece*, en la Res. de Estudiantes]”. *Luz* 8-IV-33: 7.

“Estrenos teatrales: La compañía de los Quince [*La mauvaise conduite*, de Juan Variot]”. *Luz* 10-IV-33: 6.

“Teatro Proletario”. *Luz* 12-IV-33: 6.

“En el 14 de abril. Hacia un Teatro Nacional”. *Luz* 14-IV-33: 6.

“La compañía de Irene López Heredia estrena en el Beatriz: *El rival de su mujer*, comedia en tres actos de Jacinto Benavente”. *Luz* 17-IV-33: 6.

“Sobre el Teatro Proletario: Una carta de Irene de Falcón”. *Luz* 20-IV-33: 7.

“Pedro Muñoz Seca y Pérez Fernández, *Trastos viejos*, Cómic”. *Luz* 22-IV-33: 7.

“En el Conservatorio: Ejercicio escolar de Declamación”. *Luz* 28-IV-33: 6.

“Ejercicios escolares en el Conservatorio”. *Luz* 11-V-33: 6.

“El Teatro Clásico: Ante la representación de *Medea*”. *Luz* 15-V-33: 6.

“Estrenos teatrales: *La sala tercera*, de Sacha Guitry, en el Victoria”. *Luz* 17-V-33: 6.

“*La maravilla de Efeso*, en el Español”. *Luz* 18-V-33: 5.

“*Hay que hacer la vista gorda*, en el Coliseum”. *Luz* 24-V-33: 6.

“Renovación de las artes dramáticas: Teatros grandes y pequeños”. *Luz* 2-VI-33: 6.

- “Interés y deleite: la afición al teatro”. *Luz* 5-VI-33: 6.
- “Oro en el Español”. *Luz* 12-VI-33: 6.
- “La próxima representación de *Medea*, en Mérida”. *Luz* 13-VI-33: 6.
- “Una gran fiesta de arte: La representación de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida”. *Luz* 19-VI-33: 6.
- “El ejemplo de Mérida”. *Luz* 20-VI-33: 6.
- “Dos congresos notables: La crítica y el teatro”. *Luz* 24-VI-33: 6.
- “Realidades y proyectos: El teatro en el verano”. *Luz* 20-VII-33: 6.
- “Una vida ejemplar: Antoine, creador de un teatro”. *Luz* 27-VII-33: 6.
- “Perspectivas: La temporada próxima”. *Luz* 29-VII-33: 6.
- “Problemas del teatro: Los teatros de estado. El cine y el teatro”. *Luz* 10-VIII-33: 6.
- “Ante la nueva temporada”. *Luz* 29-VIII-33: 6.
- “Por el buen gusto: El teatro frívolo”. *Luz* 31-VIII-33: 6.
- “Hacia un nuevo teatro: ¿masas? ¿minorías?”. *Luz* 4-IX-33: 6.
- “Hacia el buen camino: Escuela de teatro”. *Luz* 7-IX-33: 6.
- “Problemas: Fuera y aquí. Cine y teatro. Los actores y el teatro clásico. Teatros de estado”. *Luz* 13-IX-33: 10.
- “Cómico: *De escaleras abajo*, comedia de Serrano Anguita”. *Luz* 16-IX-33: 10.
- “Espejos y máscaras: Teatro Nacional”. *Luz* 20-IX-33: 6.
- “El teatro Español: La nueva temporada constituirá una gran campaña artística y cultural”. *Luz* 22-IX-33: 6.
- “El teatro de hoy: mayorías y minorías”. *Luz* 13-X-33: 6.
- “Un homenaje más a Benavente. *El nido ajeno*, por la compañía Vico-Carbonell”. *Luz* 21-X-33: 10.
- “Se estrena en el Español, *Divinas palabras*, de Valle Inclán”. *Luz* 17-XI-33: 6.
- “*Don Alvaro o La fuerza del sino*, en el Español”. *Luz* 27-XI-33: 6.
- “*García del Castañar*, en el Español”. *Luz* 4-XII-33: 6.
- “Dos reposiciones en el Teatro Español: Galdós y Benavente”. *Luz* 18-XII-33: 6.
- “En el Liceo Francés: Una conferencia sobre el teatro en España. Los autores, los actores, el público y la crítica, en la tribuna”. *Luz* 25-XII-33: 6. [Resumen de la conferencia de Juan Chabás sobre la crítica teatral]
- “*El alcalde de Zalamea*, en el Español”. *Luz* 27-XII-33: 6.
- “Los teatros de estado”. *Luz* 4-I-34: 5. [Artículo no firmado]
- Izcaray, “Por el teatro nuevo: Juan Chabás, en el Ateneo”. *Luz* 18-I-34: 10. [Resumen del discurso que Chabás pronunció en el Ateneo de Madrid el 17 de enero de 1934, bajo el título: “Escollas y orilla del teatro español”]

"*La Marquesona*, en la Comedia". *Luz* 8-II-34: 10.

"Sobre unas declaraciones de José Monteagudo: El problema de la crisis teatral. Su índole, sus causas y las maneras de remediarla. -- Es empequeñecer el problema suponer que *La Barraca* daña a los actores y al teatro". *Luz* 22-II-34: 10.

"El problema de la crisis teatral". *Luz* 24-II-34: 10.

"*Por un beso de tu boca*". *Luz* 2-III-34: 6.

"En el Español: Se estrena con extraordinario éxito *La sirena varada*". *Luz* 19-III-34: 6.

"Homenaje a Serrano Anguita y despedida de Irene López Heredia-Asquerino". *Luz* 27-III-34: 6

"*Isabel de Inglaterra*, en el Beatriz". *Luz* 2-IV-34: 4.

"Un homenaje a los hermanos Quintero". *Luz* 5-IV-34: 6.

"Un estreno en Fontalba: *María del Valle*, de Jorge y José de la Cueva". *Luz* 11-IV-34: 4.

"Teatro Escuela de Arte: Cuarta función de abono". *Luz* 27-IV-34: 6.

"Fracaso del teatro fascista de masas". *Luz* 3-VIII-34: 10.

De otros diarios, en orden cronológico:

Adolfo Salazar, "Crónicas de viaje: Los críticos--Un español incógnito". *El Sol* 9-IX-22: 1.

Juan Chabás, "Problemas sociales. Delincuencia social". *España* 336 (23-IX-22): 14 y 15; 338 (7-X-22): 6 y 7; y 341 (28-X-22): 7 y 8.

Luis Araquistáin, "La organización cultural: Obstáculos psicológicos". *El Sol* 18-II-23: 1.

Luis Araquistáin, "Comentarios: La crítica contemporánea". *El Sol* 31-XII-25: 1.

E. Gómez de Baquero, "Folletones de 'El Sol': La prosa periodística y el ensayo (III)". *El Sol* 1-VIII-26: 6.

Ricardo Baeza, "En torno al problema del teatro: Capítulo de soluciones". *El Sol* 18-I-27: 1.

"Una encuesta de la juventud española: Juan Chabás". *La Gaceta Literaria* 15-XII-27: 3.

Juan Chabás, "El verdadero patriotismo: Deber de la juventud". *El País: Periódico republicano de La Marina* [Denia] 27-IV-30: 1-2. Reproducido parcialmente en Pérez Bazo, pág. 38.

Enrique Díez-Canedo, "El panorama escénico: Del teatro y de su crítica". *El Sol* 16-VIII-30: 8.

M. Nuñez de Arenas. *La Voz* 16-III-33: 3.

Alberto Marín Alcalde. *Ahora* 16-III-33: 4.

"La representación de *Medea* en Mérida: Protesta contra una información tendenciosa". *Heraldo de Madrid* 22-VI-33: 5.

"La representación de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida: Protestas contra la información de dicho acto publicada en *El Debate*". *El Sol* 22-VI-33: 4.

NOTAS

1. Quiero agradecer la generosa ayuda que recibí para preparar este ensayo de la *American Philosophical Society* y el *Programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de Cultura y las Universidades norteamericanas*.

2. Para una visión panorámica de la vida y obra del crítico dianense, véase el valioso estudio de Javier Pérez Bazo.

3. El texto de "Orientaciones", reimpresso, puede consultarse en Pérez Bazo, 323-27.

4. Pérez Bazo (153-62) afirma que "Orientaciones" constituye uno de los primeros comentarios coherentes de preceptos del *ultraísmo*, movimiento patrocinado por Rafael Cansinos Assens, quien se ocupa del cargo de director de la revista *Cervantes* el mismo mes en que Chabás publica su ensayo. Jaime Brihuega incluye el ensayo, además, en su antología de *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (189-95).

5. En los artículos que Chabás publica en *España*, Spencer, Compte y la escuela italiana de Antropología se destacan como los puntos de influencia fundamentales para estas ideas.

6. Para un estudio crítico de las teorías de Althusser, véanse los artículos de Stuart Hall.

7. Pérez Bazo 258-259. El estudio de Chabás al que me refiero es *Literatura española contemporánea (1898-1950)*.

8. *Breve historia de la literatura española e Historia de la literatura española*.

9. Véase, por ejemplo, los ensayos recogidos por Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos.

10. Juan Aguilera Sastre documenta las peripecias de éste y otros proyectos similares en: "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)".

11. Juan Aguilera Sastre lo menciona también en "Antecedentes republicanos de los teatros nacionales". Del mismo autor, véase también: "El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República".

12. El tema ha sido estudiado detenidamente por Dru Dougherty en *Talía convulsa*.

13. Domènec Guansé relata cómo la actriz catalana logra su viejo sueño en "Toda una vida".

14. Entrevistado por Chabás, Rivas Cherif comenta el interés que la función ha despertado en el extranjero (*Luz*, 22-IX-33). Sobre la polémica desatada en España, véanse el *Heraldo de Madrid* y *El Sol*, ambos del 22-VI-33.

15. En *El Sol* (9-VI-31, 18-VI-31, 8-VII-31, 8-VII-31 y 9-VII-31) se documentan los proyectos del primer gobierno republicano de transformar Madrid en la capital modélica de un Estado nuevo. En este sentido son especialmente lúcidas las palabras Manuel Azaña, de su ensayo *Plumas y palabras*: "Madrid, en vías de transformarse, es la capital del abandono, de la improvisación, de la incongruencia"; "Madrid está sin hacer porque lo hemos pensado poco. Madrid crece en libertad, como la zarza al borde de un camino. Si pensásemos más en él, Madrid sería una proyección de nuestro espíritu"; "El apetito de una mente activa es sobreponerse al medio que la rodea y trasformarlo, adaptándolo a su norma"; "Si no existe una idea de Madrid es que la villa ha sido corte y no capital. La función propia de la capital consiste en elaborar una cultura radiante. Madrid no lo hace. Es una capital frustrada, como la idea política a que debe su rango" (la cita se recoge en "Una idea del nuevo Madrid. Partiendo de una nueva idea de España", *Luz* 2-I-33: 5).

16. Recogido en Pérez Bazo, pág. 207.

17. Citado por Pérez Bazo 205, n. 46.

OBRAS CONSULTADAS

Ensayos, reseñas y artículos periodísticos

Del Diario *Luz*, en orden cronológico:

"Español: *Leonor de Aquitania*, drama en cinco actos . . ."

De otros diarios, en orden cronológico

Adolfo Salazar. "Crónicas de viaje . . ."

Otras obras consultadas

Aguilera y Sastre, Juan. "Antecedentes republicanos de los teatros nacionales".

Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993. 1-39.

_____. "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)". *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía. Cuadernos El Público* 42. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989. 21-25.

_____. "El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República". *El Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*. Eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilche de Frutos. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca y Tabacalera, S.A., 1992. 175-87.

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and spread of Nationalism*. 2ª ed. London-New York: Verso, 1991.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España. 1910-1913*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Chabás, Juan. *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Joaquín Gil editor, 1933.
- _____. *Historia de la literatura española*. Madrid/Barcelona/Valencia: Ediciones Populares Iberia, 1933.
- _____. *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. La Habana: Cultural, 1952. La Habana: Editora Pedagógica, 1966. La Habana: Pueblo y educación, 1974.
- Dougherty, Dru. *Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984.
- Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches de Frutos, eds. *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca y Tabacalera, S.A., 1992.
- Guansé, Domènec. "Toda una vida". *Margarita Xirgu: Crónica de una pasión*. Cuadernos El Público 36. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Hall, Stuart. "Culture, the Media and the 'Ideological Effect' ". *Mass Communications and Society*. Eds. James Curran, Michael Gurevitch y Janet Woolcott. London: Edward Arnold, 1977.
- _____. "The Rediscovery of 'ideology': Return of the Repressed in Media Studies". *Culture, Society and the Media*. Eds. James Curran, Michael Gurevitch, Tony Bennett y Janet Woolcott. New York: Methuen, 1982. 56-90.
- Pérez Bazo, Javier. *Juan Chabás y su tiempo: De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.
- Portolés, José. *Medio siglo de filología española (1896-1952): Positivismo e idealismo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3ª ed. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1984.