

King Kong o el teatro de estado en los años 30

Carlos Alba
Instituto Politécnico de Leiria
carlos.alba@ipleiria.pt

No fueron los aviones...
Fue la Belleza lo que mató a la Bestia
(*King Kong*, 1933)

Al cruzar el umbral de este nuevo siglo nuestras retinas conservan aún el horror flámeo de los aviones estrellándose contra la civilización de cristal. La tragedia del 11-S, en su impresionante puesta en escena, parece reclamar para sí la patente de esta iconografía. «¡Nunca lo hubiéramos imaginado!», exclamamos pasmados ante el televisor. Sin embargo, la dramaturgia futurista de gigantes arquitectónicos y aeroplanos amenazantes lleva formando parte del imaginario elemental de cualquier aficionado a la gran pantalla desde que la RKO estrenara un 2 de marzo de 1933 su largometraje *King Kong*. El propio Peter Jackson, en los diarios de post-producción que se incluyen junto a su *remake* de 2005, explica cómo uno de los motivos que le llevó a situar el film en 1933 fue el deseo de rodar de nuevo la secuencia en la que Kong lucha con los aeroplanos desde lo alto del Empire State. Si entonces los aeroplanos lograban derribar a la bestia salvaje y tranquilizar así a la sociedad de Nueva York, en el ataque del 2001 los aviones se han convertido, al grito de la *yihad*, en una pesadilla para los ciudadanos.

1. La génesis del Teatro de Estado

King Kong o la octava maravilla supuso para la industria cinematográfica –y del espectáculo en general– un esfuerzo equiparable a la construcción del Empire State. Sus directores, Merian G. Cooper y Ernest B. Schoedsack, lograron que RKO Pictures, que entonces ya sufría las consecuencias de la crisis, invirtiera más de 600.000 dólares en la producción. La ambición de sus efectos especiales así como la nueva concepción musical que poseían –sería la primera película que tendría su propia partitura creada para ella– fue recompensada con una recaudación de más de cuatro millones de dólares sólo en Estados Unidos. Su *premier* y proyección en el Radio City Music Hall de Nueva York significó, por tanto, todo un desafío al pesimismo de Wall Street. Apenas hacía unos meses que se había inaugurado esta nueva sala que poseía, en el corazón del Rockefeller Center, capacidad para casi seis mil espectadores. Su diseñador, Donald Deskey, había optado por el Art Decó confiando así en el pragmatismo que la vanguardia de los veinte había ido instaurando en el arte y los espacios públicos.

Resulta obvio que *King Kong*, desde esta perspectiva, es algo más que una película de serie «b». Como sucedería con la construcción del Empire State, la realización de *King Kong*, tras el desastre bursátil del 29, se convirtió también en una cuestión de orgullo nacional. De algún modo había que enfrentarse al monstruo social del paro que en 1933 ascendía ya a un 25% de la población activa norteamericana. (Ferguson: 2007, 273) Y no es casualidad que en la trama de la película la protago-

nista fuera una de esas actrices que de la noche a la mañana se encuentra con el teatro clausurado y su compañía en quiebra. Los individuos, indefensos, poco podían hacer en aquella década de los treinta por remediar una situación que les superaba. De ahí que la sociedad optase por entregar sus derechos y libertades al Estado para que éste los defendiese de la barbarie. De alguna forma, la idea de Estado que Wilson concibiera casi como sinónimo del concepto de Nación y que pensaba inocentemente fortalecer a través de la Sociedad de Naciones, cobraba una nueva dimensión y se proyectaba más allá de su delimitación original. Era la hora de la génesis de los nuevos Estados-Nación que aprovecharían la inseguridad de sus ciudadanos para implementar sus ansias imperialistas, reconfigurando así el equilibrio de poderes a nivel mundial. El propio Vaticano consigue el 11 de febrero de 1929 configurarse en Estado independiente con el beneplácito del Duce.

En este contexto el Teatro pasa a ser un instrumento fundamental para los Estados que descubren en él un medio de comunicación y de propaganda. El Teatro del Estado, en su ambición nacional, organiza estrategias de producción que coinciden, nada casualmente, con las demandas de la renovación teatral que se estaban planteando en el paradigma independiente¹. Así, pocos meses después de que Mussolini marchase sobre Roma, en enero de 1923 se inauguraba el *Teatro degli Indipendenti* de Bragaglia cuya adhesión al fascismo quedó de relieve en la declaración pública que hizo Marinetti en Roma el 22 de marzo de 1939:

Nella mia qualità di creatore del Movimento Futurista Italiano sono lieto di dichiarare che Anton Giulio Bragaglia con le sue numerose audaci iniziative spirituali d'avanguardia e futuriste fu sempre fra noi, identificando letteratura teatro arte con patriottismo di punta rinnovatore squadrista fascista. (Alberti: 1974, 219)

En la década de los treinta Mussolini, sin embargo, asfixiado económicamente por sus aventuras expansionistas, no puede ya asumir las demandas de Bragaglia y en una carta que le dirige el 21 de mayo de 1932 le deja muy claro que

Niente nuovo teatro. Sistemare il vecchio e ormai classico Argentina, spendendo lo strettissimamente necessario, cioè non al di sotto dei quattro, ma al di sotto di un milione. È il solito errore di natura prettamente mecánica-positivista materialistica, credere che nuovi impianti *moderni* riescano a salvare il teatro di prosa. È l'eterna confusione che i fascisti non dovrebbero più coltivare fra l'estrinseco e l'intrinseco. (Alberti: 1974, 228)

Y por ello, Pirandello –que había ya colaborado con Mussolini desde el principio creando en 1924 la *Società Anonima Teatro D'Arte di Roma*–, conociendo el nuevo deseo del Duce, el 5 de enero de 1935 le propone la fundación de un *Teatro Nazionale di Prosa* con una *Compagnia Stabile* que tenga su sede en el Teatro Argentina (Alberti: 1974, 31). La propuesta del Nobel italiano supone un cambio de paradigma respecto al modelo de teatro nacional que la *Comédie Française* había inspirado a los Estados en las décadas anteriores. El Estado no sólo había de cuidar de las obras maestras de su cultura sino también de la educación y el bienestar de sus intérpretes.

1. Sobre el paradigma independiente en el teatro contemporáneo puede consultarse nuestro trabajo (Alba: 2007, 49-72).

Los intelectuales españoles, sin embargo, y a pesar de (o quizás por) la dictadura primoriverista que padecen, se muestran más partidarios del modelo soviético que del italiano o el francés. Ramón Pérez de Ayala era taxativo: «El teatro ruso es la única actividad pública donde el proletariado no ejerce su dictadura. La dictadura teatral está allí encomendada por el Estado a un grupo de intelectuales y artistas. El pueblo asiste gratuitamente a los espectáculos.» (Pérez de Ayala: 1928, 1) Por entonces Stanislavski celebraba en Moscú el 30º Aniversario de la fundación del Teatro de Arte, y a pesar de la opinión de Pérez de Ayala, no sabía cómo encubrir la falta de independencia a la que había sido sometido tras la revolución de Octubre. El Partido aprovecharía su enfermedad cardiaca para completar la soviétización del Teatro de Arte. En 1931, recuperado ya Stanislavski, observa, como nos indica Smelianski,

los indicios de la «cercana muerte» del Teatro de Arte en las infinitas giras con espectáculos para el público proletario y campesino, en el desmesurado crecimiento de la plantilla de empleados, que no tenían ni idea acerca de los objetivos para los cuales se había creado el Teatro, ni de la misión de éste en la brusca decadencia de las exigencias sobre el repertorio y en el deslizamiento hacia la coyuntura política. (Smelianski: 1991, 16)

Stanislavski pide explicaciones al Gobierno y éste, sibilino, le contesta renombrando su teatro como Teatro de Arte de la URSS «Gorki». Aunque oficialmente el Teatro se entregaba de nuevo en las manos de Stanislavski, en realidad no se trataba más que de un gesto de complicidad como lo serían también poner su nombre a la calle donde tenía su residencia familiar (hasta entonces Leóntievski Perevlok) o su distinción como «Artista del pueblo de la URSS». Consciente entonces Stanislavski de que su revolución independiente –que iniciara con su Teatro de Arte en 1898– había concluido, se entrega en cuerpo y alma a su Método. Desde su hogar, aislado por la enfermedad y el horror a contemplar cómo se derrumba su obra, Stanislavski diseña un Método de Actuación –en su sentido escénico y moral– que sirviera a los actores del Estado ruso para comprender y llevar a escena los objetivos del realismo social. Su fe en el Estado se vuelve dogma y acaba concibiendo el Teatro de Arte como la «Torre de Vigilancia» del arte teatral. Poco antes de morir confiesa eufórico: «Donde antes, en la Rusia zarista, sólo había solares, en la tundra y en los bosques intransitables, ahora bulle la vida, florece el arte y se estudia también mi Método» (*Apud* Smelianski: 1991, 23)

Sin embargo Meyerhold, que ha participado en los proyectos artísticos de Stanislavski y que a pesar de sus diferencias es acogido por él en estos últimos años, no es de la misma opinión. En su último discurso pronunciado el 14 de junio de 1939 se mostraba mucho más crítico y pesimista:

Vayan a los teatros de Moscú, vean esos grises y aburridos espectáculos que se parecen todos entre sí y que son a cual peor. Ahora es difícil distinguir las características artísticas del teatro Mali de las del teatro de Vajtangov, las del Kámerni de las del Teatro Artístico. Donde hasta hace aún muy poco bullían con fuerza las ideas artísticas, donde los artistas –a base de búsquedas, errores, dando a veces traspiés y desviándose– creaban cosas –a veces malas, pero otras veces magníficas–, donde se hacía el mejor teatro del mundo, reina ahora, gracias a ustedes, una triste y bienquista mediocridad, estremecedora y mortal por la ausencia de talento. ¿A eso es a lo que aspiraban ustedes? Si es así, entonces han cometido un verdadero crimen. Junto con el agua sucia han tirado al niño. ¡Persiguiendo el formalismo han aniquilado el arte! (Meyerhold: 1991, 42)

En aquel verano su mujer moriría degollada y el propio Meyerhold sería fusilado en 1940 prohibiéndose su cita en cualquier publicación del Estado soviético hasta 1955. Resulta fácil así llegar a la conclusión de José Monleón: «Si Meyerhold murió por la claridad de su conducta, Stanislavsky se salvó por su ambigüedad» (Monleón: 1991, 10) No obstante, hay que admitir que existe una gran similitud entre la redención mesiánica que el director ruso busca con su Método para el actor contemporáneo y la autoproclamación como «Líder de los Pueblos» de su camarada Stalin. Ambos se convierten así en «Torres de Vigilancia» del Estado socialista. Y resulta clarividente cómo Goebbels, en su Estado nacional-socialista alemán, imitará el decreto «Sobre la reestructuración de las organizaciones artísticas y literarias» que Stalin aprueba en 1932, imponiendo así un control centralizado a todas las ramas de la cultura alemana. (Ferguson: 2007, 511)

Es a la luz de estas iniciativas nacionales que surge en los Estados Unidos por primera vez un programa de protección estatal, el «New Deal» de Roosevelt, que incluirá entre sus medidas la creación del *Federal Theatre Project* (FTP). Para Roosevelt el objetivo principal es paliar la angustiosa situación de desempleo en la que se encontraban miles de actores norteamericanos. Actores como la protagonista de *King Kong* cuya seducción en el escenario de la selva, como se dice al final de la película, es realmente lo que derrota al monstruo. La directora del FTP, Hallie Flanagan –alumna del Workshop 47 de George P. Baker en Harvard– orienta, sin embargo, el proyecto hacia las técnicas brechtianas y del teatro documental. Este giro hace saltar las alarmas del Estado americano que temen que el monstruo haya saltado ya el muro.

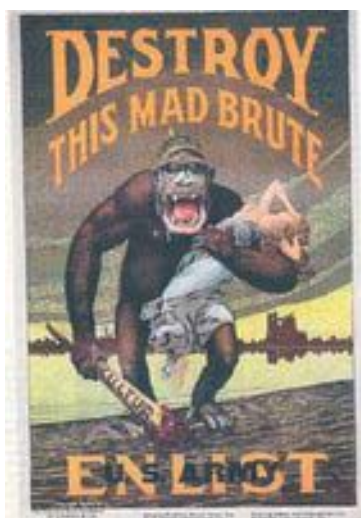
A continuación veremos cómo emerge en España la idea de ese Teatro Nacional en la década de los treinta y su imposible concreción ante la debilidad del Estado republicano. Su efectiva implantación sólo será posible con la victoria de Franco y su imposición del modelo fascista de Estado. Sin embargo sería un error concebir el nacimiento del Teatro Nacional como una iniciativa franquista exclusivamente. Como ya señaló Víctor García Ruiz (1999) existe una gran continuidad entre las iniciativas renovadoras de la República y las que se concretan en la dictadura.

2. El Teatro de Estado en la República Española

Cuando *King Kong* se estrena en España – la noche del 9 de octubre de 1933– su iconografía ya resultaba familiar a los caricaturistas españoles. Como ha recordado Jesús Ruiz en un interesante artículo cibernético titulado «El Padre de King-Kong», la imagen del gorila –monstruo capitalista– que aprisiona en su puño a un desfallecido obrero ante la atónita mirada de la heroína revolucionaria ya fue publicada en Zaragoza en el periódico libertario *Cultura y Acción* en 1923.



Esa imagen, a su vez, procedía de otra muy utilizada como reclamo propagandístico durante la Gran Guerra donde se animaba a los jóvenes americanos a que se alistaran en la lucha contra la brutalidad alemana. La víctima apresada, en lugar del humilde proletario, era la propia Europa transfigurada en Marianne, aquella joven que representó desde la Revolución Francesa los ideales de igualdad, libertad y fraternidad y cuya imagen había servido ya de modelo a la estatua de la Libertad que Francia había regalado a Estados Unidos en 1886.



Desde entonces el icono del gran gorila ha acompañado la propaganda belicista de muchos países, incluido España. Son ya famosos los carteles anarquistas contra el fascismo que Manuel Monleón Burgos diseñó al estallar la guerra civil. En un bando y en otro se concibe al enemigo como un monstruo de enormes dimensiones. En ambos bandos y por toda Europa se agiganta la estrategia totalitaria cuya dimensión teatral más evidente es la necesidad de crear Teatros Nacionales.

Durante el primer bienio social-azañista se crea en Madrid el Teatro Lírico Nacional. Aunque la sociedad acoge con entusiasmo esta institución no impide que existan objeciones. Así José Subirá expresará su desconfianza histórica ante iniciativas oficiales de este tipo. Recuerda cómo aquel Plan de Reforma de los Teatros de Moratín a finales del XVIII había quedado en nada y que de poco sirvieron luego Reales Órdenes como la del 21 de noviembre de 1799 por la que se formaría una Junta, a instancias del censor Santos Díaz González, que no sobreviviría más allá de dos temporadas. De ahí que Subirá concluya:

Esta lección histórica demuestra bien elocuentemente cuán peligroso es todo intento encaminado a poner una actividad artística de altos vuelos bajo la alta dirección oficial de cualquier organismo providencial, mesiánico o redentor, como si de él pudiera venir la luz y la inspiración, que sólo serán efectivos cuando su fomento provenga de las iniciativas particulares. (Subirá: 1932, 20).

El concepto de Teatro Nacional que inspira a Subirá está ligado al modelo capitalista que trató durante el siglo XIX de engalanar las grandes ciudades europeas con joyas arquitectónicas que más allá de inspirar la admiración nacional representaban el auge y la influencia de la burguesía industrial. Así durante el reinado de Isabel II se presentan proyectos como el de Manuel Vicente Roca que con el respaldo de otros capitalistas solicitan a la Reina permiso para comenzar las obras en el solar de las Vallecas, acometiendo ellos mismos la financiación de tal empresa «pues si la Administración la realiza, sobre serle muy costosa, no producirá ninguna de las ventajas morales que autores y actores esperan de ella». (Roca; 1864, 3)

A pesar de esta opinión, ya en la época se intentaron gestiones municipales. En 1842 el actor Juan Lombía –como nos recuerda Juan Aguilera Sastre en su excelente trabajo *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*– ya había redactado una Memoria que había sido presentada al gobierno en 1845 y que contemplaba la creación de un Teatro Español o Nacional dirigido por el Municipio². El Teatro Español no alcanzaría, sin embargo, ese estatus hasta la Ley del 29 de marzo de 1909 cuyo Reglamento del 28 de septiembre de 1910 ya señalaba como objetivo principal del Teatro la representación de autores nuevos. Esta iniciativa de Antonio Maura –que se insertaba en un proyecto político de recuperación neo-tradicionalista del alma española– se vio bloqueada por la oposición de Azorín. El escritor estaba más interesado en crear un Museo de Pintura que un Teatro Nacional. Ya en la Dictadura de Primo de Rivera, Manuel Machado y Agustín Millares vuelven a proponer en 1924 que el Teatro Español pase a manos del Estado pero siguió perteneciendo al Ayuntamiento que lo arrendó a la compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero. A la muerte de esta actriz en 1928 la Casa del Pueblo propone que el Teatro de la Princesa se convierta en la Escuela Nacional de Declamación «María Guerrero»:

La idea de un Teatro Nacional se convirtió en uno de los elementos determinantes del debate en todas sus coordenadas: como solución a la búsqueda de un público nuevo para el teatro, como embrión de la renovación dramática, en su doble vertiente literaria y escénica, y como complemento imprescindible a la organización puramente mercantil de la actividad escénica del momento. (Aguilera Sastre: 2002, 195)

Al proclamarse la República, sin embargo, se impone como prioridad la difusión de proyectos culturales que adquieren –ante el elevado analfabetismo que aún subsistía en la Península– carácter de colonización educativa. Así surgen las Misiones Pedagógicas que sólo en su aspecto estatal puede compararse con el posterior *Federal Theatre Project* de la administración Roosevelt. Y es precisamente esa urgencia estatal lo que más sorprende a sus propios fundadores: «mucho debía representar, sin duda, la labor a emprender cuando se acometía antes de que un entramado legal mínimo y suficiente estableciera la posibilidad de cobertura para las necesidades más urgentes o sangrantes del país» (Cuesta en Cabra Loredo: 1992, 3).

La unidad teatral de las Misiones que pasará a llamarse significativamente Teatro del Pueblo hace su debut el 15 de mayo de 1932 en Esquivias. Su modelo sería la carreta de Angulo el Malo que recorre las páginas del Quijote: «El teatro de las Misiones, como la compañía famosa, habría de ser

2. Este proyecto de Lombía será rescatado en 1935 por Victorino Tamayo en un artículo publicado en *LV* el 28 de enero y titulado «Ante el nuevo régimen del Teatro Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales».

regocijado y elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y ropajes. Y además educador, sin intención dogmatizante, con la didáctica simple de los buenos proverbios». (Cabra Loredó: 1992, 93) Al ser la mayoría estudiantes han de reducir las representaciones a los domingos, algunos de los cuales –en los que el tiempo no les permite salir a los pueblos– los dedican a representar en cárceles y asilos de Madrid.

Tras estos antecedentes, la primera iniciativa republicana que se preocupa de crear una sede para el Teatro Nacional es la de Fernando Laviada que tras ofrecer dos conferencias los días 2 y 25 de marzo de 1933 en la agrupación madrileña Casa de los Gatos, decide crear el Grupo Pro Teatro Dramático Nacional y Español de Ensayos. En su primera conferencia «El Teatro en España y el momento actual», Laviada analiza la situación real de los escenarios:

Y he aquí cómo se encuentra actualmente en España el teatro dramático y lírico: drama en tres actos, hijo del dramón del siglo pasado, comedia en tres actos con las variantes de alta comedia, mesocomedia, juguete cómico, sainete y disparate cómico o Astrakán; y respecto al género lírico: ópera, opereta, zarzuela chica, sainete y revista. La obra en verso del siglo pasado y de los anteriores, ha sido sustituida por la de prosa con algunas mixtificaciones, y la duración, ya sea en un acto, o en dos o en tres actos, ha sufrido constantes vaivenes, no por culpa del autor o del cómico, sino por la Empresa del Teatro. (Laviada: 1935, 16-17)

La petición de Laviada, en realidad, trataba de equilibrar la balanza entre lo lírico y lo dramático. Ante el recién creado Teatro Lírico Nacional, Laviada considera necesario un Teatro Dramático Nacional que vaya también reforzado con un Teatro Nacional de Ensayos:

De este modo se llegaría a la desaparición del monopolio de algunos escenarios por algunos autores y, sobre todo, desaparecería el seudo-autor, principal causante de la no entrada de los efectivos autores nuevos en los teatros; el artista no se sentiría coaccionado por el apoyo económico de dicho seudo-autor, y en cuanto al público se despertaría en éste un nuevo interés. (Laviada: 1935, 23-24)

En su segunda conferencia «El Teatro Dramático Nacional y el Teatro Nacional de Ensayos» concreta más su propuesta. Laviada pide que sea el Teatro Español la sede del Teatro Dramático Nacional. Para ello solicita al Estado una cantidad «importante» con cargo al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Este Ministerio presidiría un Patronato que estaría formado también por autores, actores, pintores y críticos de teatro que representarían al público. De 10 obras españolas que se programen –con un máximo de 30 funciones por título– puede haber también 5 extranjeras de las que no se darán más de 10 funciones por título. Se apunta además un tercer grupo de autores –portugueses e hispanoamericanos– de los que se podrán dar 3 títulos (con un máximo de 15 funciones) por cada 15 obras españolas. El proyecto contempla además dos categorías de Compañías que funcionarán en dos niveles distintos:

Las Compañías que actuarán en el Teatro Dramático Nacional, serán de primera categoría, es decir, de las ya consagradas por el público, y el decorado y presentación escénicas de un depurado gusto artístico.

En cuanto a las compañías que actuarán en el Teatro Nacional de Ensayos, serán de segunda categoría; pero bien conjuntadas, y se les exigirá, antes de la representación en público, el número de ensayos parciales suficientes para que las obras no pierdan su efectivo valor. (Laviada: 1935, 39)

La propuesta de Laviada no llegará a ver la luz. Sin embargo, el gobierno de la República sí que cree necesario desarrollar alguna de sus ideas y así crea la Federación Española de Espectáculos cuya Compañía Experimental, según nos informa Alice Churchill, recibió 25.000 pesetas «para desarrollar teatro para niños y teatro social en el Español. Su compromiso con el gobierno consistía en ofrecer periódicas funciones gratuitas para niños y obreros.» (Churchill: 1985, 29)

Ya a las puertas del conflicto bélico, Max Aub dirige al Presidente de la República, Manuel Azaña y Díaz, su propio proyecto ya que «no es posible reemprender nada de lo hecho oficialmente hasta ahora, a lo sumo sirva para indicar los caminos a no seguir» (Aub: 1936, s.p.) El proyecto se introduce con una cita que Lessing apuntó en su *Dramaturgia de Hamburgo*: «El teatro se compone de cuatro elementos: el uno accesorio, los otros fundamentales. El primero es el edificio; los otros el actor, la obra y el público. Sin el primero puede existir el teatro; sin los otros, no.» (Aub: 1936, s.p.)

El Proyecto de Aub es más ambicioso que el de Laviada e implica un conocimiento más profundo del teatro europeo contemporáneo. A la creación de un Teatro Nacional se le unen la fundación de una Escuela Nacional de Baile, un Conservatorio, unos Teatros Experimentales y unos Teatros Universitarios. Aunque se insiste en la necesidad de un nuevo edificio para este proyecto, se admiten provisionalmente las opciones del Teatro Español y del Teatro María Guerrero. Entre los directores de escena con los que desea contar Aub se encuentran Federico García Lorca (director de *La Barraca*), Cipriano de Rivas Cherif (director de la T.E.A.), Alejandro Casona (director del Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas) y Gregorio Martínez Sierra.

Aub aprovecha la ocasión para denunciar el sistema de «estrellas» que aún era frecuente en el teatro español: «El verso no necesita divos, sino actores que den su peculiar valor a cada texto. La idiosincrasia del primer actor hace, en la mayoría de los casos, imposible un reparto cabal». (Aub: 1936, s.p.) Y llega hasta postular un reglamento que impidiera a un actor encargarse de un papel que superara en diez años su edad biológica. Los actores así pasarían a ser funcionarios del Estado con la obligación de dar 9 funciones a la semana (todas las noches y las tardes de jueves y domingos).

El presupuesto inicial se fija en un millón de pesetas que puede ser obtenido como en Italia con una tasa sobre los aparatos de radio (5 liras) que produciría en 1933 un millón quinientas mil pesetas y que superaría los dos millones en 1934. Y si esto no es viable se podría imponer, como en Yugoslavia, un ínfimo sobrepago en las entradas del cine. «Es lo menos que el cine puede hacer en pro del Teatro», piensa Aub.

El estallido de la guerra civil desvía la atención del proyecto aunque no se deja de pensar en el asunto. El 26 de julio de 1936 Lluís Companys, Presidente de la Generalitat, firma un Decreto por el que esta institución asume las competencias estatales: «Per tal de contribuir al ràpid restabliment de la normalitat ciutadana cal que el Govern de la Generalitat asseguri el funcionament normal dels espectacles públics». Así se crea la Comissaria d'Espectacles de Catalunya y se nombra comisario a Josep Carrer i Ribalta. Evidentemente, la iniciativa de protección es más ambiciosa de lo que se desprende en el Decreto. Así al día siguiente se nacionaliza el Teatre del Liceu y el 5 de agosto se nacionalizan el Círcol y el Conservatori del Liceu. El 13 de agosto era nacionalizado el Palau de la Música Catalana. Todas estas nacionalizaciones conllevaban, en realidad, una colectivización –como indica Jordi Coca– al pasar estas iniciativas a manos del recién creado Sindicat Únic d'Espectacles de la CNT. El férreo control sobre el teatro que esto suponía queda bien patente en el Aviso que el Comitè Econòmic del Teatre publica en *La Veu de Catalunya* el 21 de septiembre:

Aquest Comitè Econòmic representant de tots els elements de la vida teatral, únic organisme reconegut per la Generalitat de Catalunya, organitzador i controlador de tots els espectacles que se celebren a terres catalanes, adverteix a tots els companys i als comitès revolucionaris antifeixistes que han de prohibir, en absolut, tota manifestació teatral o espectacle artístic, els realitzadors dels quals no otinguin el permís avaluat amb el segell d'aquest Comitè. (*Apud* Burguet i Ardiaca: 1984, 55)

El control de la CNT se extiende a la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur que se había fundado en 1931. En julio de 1937 se fundará el *Teatre del Poble* del que se encarga el anarquista argentino Rodolfo González Pacheco que trata de construir un teatro de masas. El Gran Teatre del Liceu ahora ha pasado a llamarse Teatre Nacional de Catalunya.

Mientras tanto en Madrid se ha creado en 1937 el Consejo Central del Teatro y se ha elegido como vicepresidentes a Antonio Machado y a M^a Teresa León y como secretario a Max Aub. Rápidamente hacen pública su visión de la escena:

El teatro ha de ser nacional. El Estado es el llamado a tener en todo momento el tutelaje teatral, puesto que desde un escenario pueden comunicarse al pueblo, mejor que por medio alguno, las virtudes ciudadanas y los ejemplos que dan a su pueblo su valor moral. (*Apud* Bilbatúa: 1976, 52)

En 1938 el Consejo Nacional de Teatro solicita al Ministerio de Instrucción Pública que se creen «Las guerrillas del teatro». Estos grupos, según nos relata Antonio Castellón, no debían de pasar de 15 personas, entre los que había de haber dos responsables: uno político y artístico y otro de organización:

Actuaban al aire libre, sobre tabladillos, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades. No hacían solo y escuetamente teatro político, sino que mezclaban su repertorio de teatro clásico –pasos y entremeses, sainetes, etc.–, de cantos y bailes populares. Cuidando mucho de no caer en las Varietés. (Castellón: 1975, 11)

Si bien esto sucedía en el bando republicano, en el nacional se sentía también el deseo de crear su propio Teatro Nacional. Así se crea en 1937 la Comisaría de Teatros Nacionales, dependiente del Ministerio de Educación. En Zaragoza, un joven universitario que acababa de escribir una tragedia clásica, *Antea*, y un drama benaventino concebido para Borrás, *El Padre*, insiste en el carácter nacional del Teatro:

lo interesante es hacer una obra «nacional», o sea: que el espíritu que lo informe sea nuestro, pero esto más en la empresa y sus resultados que en los medios [...] En cuanto a los elementos técnicos el criterio ha de ser más estrecho, procurando que proyectistas, escenógrafos, modistas, luminotécnicos, etc... sean españoles. Y españolísima su obra. (Torralba Soriano: 1938, 15)

A pesar de esta insistencia nacional, el proyecto, firmado en Zaragoza el 17 de febrero de 1937, renuncia al centralismo exigiendo que aun a pesar de disponer de un edificio propio, el Teatro Nacional ha de desplazarse a todas las provincias de la Nación. Naturalmente, «como Español será

católico, y nada inmoral habrá en él tampoco, porque siendo su fin producir belleza, nada que sea perfectamente bello puede ser inmoral» (Torralba Soriano: 1938, 17)

La financiación del Teatro Nacional dependería en un primer momento de la subvención del Estado aunque se prevé una Sociedad por acciones (que empezaría a rendir intereses a partir del segundo año) y otras medidas, como las cuotas anuales que otorgarían bonificaciones sobre el precio de las localidades, para reducir ese auxilio. Torralba es partidario también de que el Estado establezca un impuesto especial (en forma de timbre, por ejemplo) sobre las localidades y entradas a toda clase de espectáculos y centros de recreo.

El papel del Director en este Teatro Nacional verá restringida su libertad creadora en el caso de aquellas obras de autores contemporáneos y vivos a los que se solicitará asesoramiento «permitiéndoles, hasta donde sea posible para no alterar la “unidad” del Teatro, una co-dirección con respecto a su obra» (Torralba Soriano: 1938, 19) El vestuario ha de ser elegante «aun cuando describa la indumentaria de un mendigo» y aunque sea sólo por «buen gusto» se excluye de este Teatro el uso de las mallas que simulan la carne.

El Teatro Nacional acogería así tres tipos diferentes de teatro: un Teatro Ejemplar –insistiendo en la depuración y cuidado en los detalles–, un Teatro de Arte –donde se montarán obras que por su estilo, su técnica, su antigüedad o su modernidad no sean fácilmente asequibles a toda clase de públicos– y los Festivales de Arte –procurando la identificación de obra y escenario natural.

Unos meses después Gonzalo Torrente Ballester descarga sobre la idea todo el simbolismo falangista: «Procuremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontifical para el Sacrificio de la Misa.» (*Apud* Aguilera Sastre: 2002, 327).

Como ya hemos apuntado, la idea del Teatro Nacional en España no cobra forma hasta la victoria de Franco. Es entonces cuando el Estado posee la energía unificadora que el proyecto necesita para su desarrollo. Pero esa es otra historia. Lo que aquí hemos tratado de relatar son los perfiles de las estrategias que intelectuales de una u otra tendencia han esbozado en la década de los años treinta, reconociendo en el intento la necesidad de una regulación y protección estatal del Teatro. Esa necesidad es motivada en la sociedad por la emergencia de un nuevo concepto de Estado que extralimita sus contornos constitucionales y demanda, ante una ciudadanía insegura, el control exclusivo de los productos culturales. Si bien la Europa de la época se rinde al hechizo de este Kong y erige para él los escenarios nacionales, las agudas crisis que arrastra la sociedad española desde la Restauración impiden que las instituciones republicanas puedan honrar al Estado como ellas desean.

El film de RKO nos ha permitido materializar en imágenes lo que ha supuesto para la sociedad contemporánea una tensión que llega hasta el día de hoy. Tras la segunda guerra mundial, las potencias europeas –con el auxilio de Estados Unidos– acordaron la construcción de un muro que contuviera al Kong comunista. Con los años esa división se mostró insuficiente y tan falsa como la muralla que sirvió de decorado a la isla calavera y que ya había sido utilizada en 1916 para el rodaje, curiosamente, de *Intolerancia* de Griffith. A la caída del muro de Berlín en 1989 le siguió la sorpresa por no hallar al monstruo en parte alguna. Pero eso no parece óbice para que una década después se vuelva a generar el miedo y la inseguridad ante un nuevo monstruo que de nuevo amenaza al corazón de Nueva York. Me resisto a concluir este artículo sin citar la opinión de uno de los perio-

distas más clarividentes de la República, Julio Camba, quien en su libro *La ciudad del futuro* de 1934 reflexionaba:

Parece que una sociedad capitalista al grado de la sociedad americana debe ser todo lo contrario de una sociedad comunista, pero es igual. Si mañana la Standard Oil, por ejemplo, pasara a manos del Estado, ninguno de sus empleados advertiría el cambio, porque, en realidad, la Standard Oil es un Estado en sí mismo, como es un Estado la General Motors y como es otro Estado la cadena de los restaurantes Childs. [...] no veo ninguna diferencia esencial entre una civilización y otra. Ambas representan la máquina contra el hombre, la estandarización contra la diferenciación, la masa contra el individuo, la cantidad contra la calidad, el automatismo contra la inteligencia. (*Apud Sampedro*: 2005, 26-28)

Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, J. (2002), *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939). Ideología y Estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- ALBA, C. (2007), «El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo» en *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* n° 21, Madrid, Ateneo-Universidad de Alcalá, págs. 49-72.
- ALBERTI, A. C. (1974), *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli Archivi Italiani*, Roma, Bulzoni.
- AUB, M. (1936), *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, Valencia, Tipografía Moderna.
- BILBATÚA, M. (prol.) (1976), *Teatro de Agitación política 1933-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- BURGUET i ARDIACA, F. (1984), *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*, Barcelona, Institute del Teatre-Edicions 62.
- CABRA LOREDO, M.ª D. (ed.) (1992) [1934], *Misiones Pedagógicas: Septiembre de 1931-Diciembre de 1933. Informes I*, Madrid, El Museo Universal.
- CASTELLÓN, A. (1975), «Proyectos de Reforma del teatro español 1920/1939» en *Primer Acto* n° 176, págs. 4-13.
- CHURCHILL, A. (1985), *Conflictividad ideológica en el Teatro de la Segunda República Española (1931-1936)*, Michigan: University Microfilms International. [Tesis doctoral dirigida por Juan Villegas en la University of California at Irvine]
- FERGUSON, N. (2007), *La Guerra del Mundo. Los conflictos del siglo XX y el declive de Occidente (1904-1953)*, Barcelona, Random House Mondadori, [Trad. Francisco J. Ramos].
- GARCÍA RUIZ, V. (1999), *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- LAVIADA, F. (1935), *El Teatro en España (Conferencias). Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos*, Madrid, [col. Lecturas Breves].
- MEYERHOLD, V. E. (1991), «Último discurso público de Meyerhold» en *Primer Acto* n° 239, págs. 40-42.
- MONLEÓN, J. (1991), «Teatro y Poder» en *Primer Acto* n° 239, págs. 6-11.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1928), «El homenaje del homenaje. Creación del Teatro Nacional. La opinión del gran escritor Ramón Pérez de Ayala» en *EL* (10 de marzo), pág. 1.
- ROCA, M. V. (1864), *Gran Teatro Nacional*, Madrid, Imp. de P. Cuartero.
- RUIZ PÉREZ, J. (2007), «El padre de King-Kong» en <http://aitri.blogspot.com/2007/03/el-padre-de-king-kong.html> (Bitácora dedicada a la divulgación científica y la interacción entre ciencia y sociedad, Asociación de Investigadores y Tecnólogos de La Rioja) [15/03/2007].