

Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Tras el estreno de *Voces de Gesta* (1912) Valle-Inclán abandona la tiránica imposición de los escenarios industriales, deja de escribir «para el teatro» y comienza a «escribir teatro».

Entre 1912 y 1920 se produce el cambio de rumbo estético e ideológico. Por un lado supone el abandono del preciosismo modernista; por otro, su viraje en la concepción del mundo. Quedan atrás sus añoranzas de un ilusorio orden patriarcal y pasa a comprender el mundo en su contradicción profunda entre capital y trabajo. Un edificio de ilusiones se derrumba dejando sitio a la realidad, que día a día va a enseñorearse de su conciencia.

El 1920 es un año prolífico en publicaciones: *El Pasajero*; *Divinas Palabras*, en *El Sol*; *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, en *La Pluma*; *Luces de Bohemia*, en la revista *España*. Ha nacido «el esperpento», y con él una nueva forma de entender la responsabilidad del escritor. El semanario *La Internacional* (3 de septiembre) reproduce una entrevista que le hace Rivas Cherif. Su definición del arte muestra claramente las líneas maestras de su pensamiento:

«El arte es un juego — el supremo juego —, y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto. El arte es, pues, forma (...). No debemos hacer Arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.»

La evolución sufrida por el escritor no es ajena, sino que está condicionada por los sucesos exteriores, por el desarrollo del movimiento obrero, por la aparición de grupos intelectuales que abandonan su aislamiento histórico, dejan de ser corifeos de los verdugos y se unen a su pueblo, depauperado y mísero por seculares sequías de justicia y cultura.

Los intentos renovadores iniciados por La Escuela Nueva en el terreno de la enseñanza se amplían al teatro. Valle acepta la invitación de colaborar con esta compañía de actores jóvenes, inexpertos, pero ilusionados y sinceros. Además de escribir teatro,

va a hacerlo, va a intervenir en este quizá primer intento de teatro popular en España. Las páginas que siguen quieren iluminar en lo posible este aspecto un tanto inédito de la actividad creadora de don Ramón.

* * *

El 1911 es una fecha importante en el proceso de coalición entre intelectuales y pueblo. A fines del año anterior, Manuel Núñez de Arenas lanza la idea de crear un organismo educativo al que llama Escuela Nueva. Su fundador y presidente explica que trata de dotar de medios de cultura, de conocimientos políticos para su defensa y de nuevas formas de trabajo «a toda la clase que trabaja y sufre y es explotada».¹

De familia de tradición liberal y literaria, biznieto de Espronceda, don Manuel Núñez de Arenas² iba a ser uno de los primeros

1. Tuñón de Lara, *Medio siglo de Cultura española*. Edit. Tecnos. Madrid, 1970, pp. 171-180. En estas páginas hace un análisis de la Escuela Nueva y de la actividad de su fundador.

2. Don Manuel Núñez de Arenas y de la Escosura nace en Madrid el 1.º de abril de 1866 y muere en París el 9 de septiembre de 1951. Entre sus antepasados figuran Patricio de la Escosura —académico, militar, periodista, dramaturgo— y Narciso de la Escosura, yerno póstumo de Espronceda, pues casó con Blanca, hija del poeta. De este matrimonio que tuvo siete hijos, Luz casó con Manuel Núñez de Arenas y de Castro.

Estudió en los jesuitas de Chamartín; obtuvo en 1901, en el Liceo «Montaigne» de Burdeos, el diploma de lengua y civilización francesa. Estudia Química en Lausana, lo deja y vuelve a España, en donde obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras.

Se adhiere al P.S.O.E. en 1909. Funda, en 1911, la Escuela Nueva, y en 1913, la Escuela Societaria. Su tesis doctoral sobre La Sagra es leída en 1916. Como apéndice al libro de Renard, *Corporaciones y Sindicatos*, publica sus *Notas sobre historia del movimiento obrero español*. De 1918 a 1920 colabora asiduamente en la *Revista España*. En 1920 y 1921 dirige el semanario *La Internacional*, en donde escribe C. Ribas Cherif, y va a aparecer publicada una importante entrevista a Valle-Inclán, el 3 de septiembre de 1920.

En 1918 es miembro de la Comisión Ejecutiva del P.S.O.E. y uno de los fundadores del P.C.O.E., y después del P.C.E. (1922-23), de cuyo Comité Central pasa a formar parte. Encarcelado en 1917, durante la huelga de Bilbao, y en 1921, tras el asesinato de Dato, debe exiliarse en Francia, tras el golpe de Estado del General Primo de Rivera en 1923. Permanece en el exilio francés hasta la llegada de la II República. Durante este tiempo colabora en el *Bulletin Hispanique* de Burdeos, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1927) y en *La Voz*, ambos de Madrid; en la *Revue Hispanique* de París y en la *Revista Filológica Española* de Madrid.

Vuelto a España en 1931, es catedrático de francés en Alicante y del Instituto Velázquez, de Madrid, hasta 1936. Del 36 al 39 explica en el instituto-obrero de Valencia y es al mismo tiempo inspector de enseñanza de la lengua francesa y consejero de la Casa de la Cultura.

En 1939 marcha a Francia y comienza su segundo y definitivo exilio. Actúa en la resistencia contra los nazis, en 1942 y 1943; es detenido por la policía alemana y encarcelado en La Santé y Fresnes.

intelectuales ligados a una base social históricamente responsable, aunque todavía minoritaria. Pasa por los Jesuitas de Chamarín, por la Universidad Central, Burdeos y Lausana, y se adhiere al P.S.O.E. en 1909. Cuando en 1911 funda la Escuela Nueva, la define como una «asociación de cultura, formada por profesores y literatos, que se inspira en las necesidades y tendencias de la Casa del Pueblo, donde tiene su domicilio». A sus veinticinco años, Núñez de Arenas iniciaba una de las empresas culturales más lúcidas en el proceso de comprensión de los intelectuales por las masas obreras y del descubrimiento de la cultura por éstas como un derecho, una arma para su emancipación y una herramienta indispensable en la construcción de su futuro.

Como señala justamente Tuñón, la Escuela Nueva mantuvo siempre una relación ambigua, en ocasiones claramente enfrentada con el P.S.O.E. La U.G.T., en su reunión del 13 de abril de 1911, le negó el ingreso. El IX Congreso del Partido Socialista admitió a su delegación — que presidía Jaime Vera³ — con voz,

Apartir de 1945 es profesor en la Facultad de Letras de Burdeos, y desde 1948 de la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud y agregado al C.N.R.S. francés. Muere en París en 1951, «fiel hasta el último día de su vida a sus convicciones de siempre, a su pasión por las ciencias históricas y sociales y a la praxis que les da base» (Tuñón de Lara).

Además de las obras citadas y de sus colaboraciones periodísticas, dejó numerosos trabajos de historia y arte. En 1964, treinta y siete de sus estudios y artículos sobre temas de historia y literatura fueron publicados en París, con el título *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, prólogos de Aubrum y Marrast.

3. Jaime Vera nace en Salamanca el 20 de marzo de 1859. Estudia Medicina; es discípulo de Salmerón y del doctor Esquerdo, y llega a ser un neurólogo y forense prestigioso.

En 1879 participa en la fundación del P.S.O.E. En 1884 redacta el «Informe» que presenta la Agrupación Socialista Madrileña a la Comisión de Reformas Sociales. Abandona, de 1886 a 1890, la política activa, sin dejar el Partido. A instancias de Pablo Iglesias se reintegra a su actividad, participa en manifestaciones, actos públicos, es candidato al parlamento y forma parte de la delegación española que asiste en Londres al Congreso de La Internacional.

En 1912 redacta para la Escuela Nueva una importante comunicación: «La verdad social y la acción». En 1917 ayuda en el salvamento de fugitivos, oculta a los perseguidos. Visita la Cárcel Modelo para saludar a los miembros del Comité de huelga. Muere el 19 de agosto de 1918, y sus restos son depositados en el cementerio civil de Madrid, en medio de una manifestación de miles de personas.

Su aportación fundamental reside en haber iniciado el estudio del socialismo en sus fuentes científicas y en su intento — tantas veces incomprendido — de ligar la teoría y la praxis social de forma efectiva y real. Fue el primero en señalar el «obrerismo» de los primeros tiempos del P.S.O.E., debido, en parte, a la influencia de Guesde y de los socialistas franceses, y proponer una praxis socio-política basada en la ciencia social marxista, en su conocimiento y su dimensión cultural. Su actuación a lo largo de toda su vida fue su mejor testimonio.

pero sin voto. El núcleo fundamental de esta incomprensión radicaba en el «obrerismo» que subsistía en la dirección del P.S.O.E. como resto de la tendencia existente en los primeros tiempos de la organización, puesto de manifiesto en su desconfianza instintiva hacia los intelectuales en tanto que creadores de cultura, no que dirigentes; en tanto que elaboradores de un concepto de cultura no constreñido por las miras estrechas de los dirigentes, atentos ante todo a su eficacia inmediata.

El X Congreso del Partido Socialista abrió nuevamente la discusión en este sentido. Fue el Catedrático de Lógica de la Universidad Central, Julián Besteiro, quien expuso su desconfianza hacia la Escuela Nueva, en base a que no eran todos socialistas. Núñez de Arenas hubo de responder con frases rotundas, reafirmando su «orientación socialista», lo cual era profundamente cierto, pues ya se había definido en el curso 1913-14 como «centro de estudios socialistas», pero sin encerrarse en los cauces estrechos de la instrumentalización política a corto plazo. Ello suponía adoptar una postura abierta, y por tanto pluralista, respecto a sus socios y colaboradores, y el estudio y comprensión objetivos de la problemática cultural, político, social y cotidiana del país.

Estos principios presidieron la práctica de la Escuela Nueva hasta 1923, fecha en que su fundador y presidente hubo de exiliarse. Jaime Vera, F. de los Ríos, J. Besteiro, Leopoldo Alas (hijo), José Ortega y Gasset, García Quejido, Américo Castro, García Morente, Rafael Urbano, Fabra Ribas, Meliá, Araquistain, Adolfo A. Buylla, L. Bejarano, Cossío, Tomás de Elorrieta, María de Maeztu, Pablo Iglesias, Torralba Beci, Unamuno, Largo Caballero, R. Carande, Azaña, Morato, Álvarez del Vayo, Luzuriaga, etc., son, entre otros, colaboradores de la institución, imparten clases, dan cursos, intervienen en debates. Entre ellos hay socialistas y otros que no lo son. La nómina de socios de 1918 — que pagaban una cuota para mantener esta empresa cultural — alcanza la cifra de 104; según Tuñón, que la ha consultado, sólo treinta y cuatro pertenecían al Partido Socialista, aunque subraya que dicha apreciación es algo problemática. Entre los cursos importantes que se celebraron podemos citar:

1912: «Historia de las doctrinas y de los partidos socialistas».

1913: Sesión homenaje a Diderot.

1914: Curso de Historia del arte (por el catedrático Andrés

- Ovejero), que se tituló: «Historia del trabajo artístico».
1914-15: «Problemas de la España actual».
1915: Conferencia de Max Nordau: «Psicología del pueblo español».
1915: Manuel B. Cossío: «Problema de la escuela en España».
1915-16: «El socialismo y la guerra» (ciclo de conferencias).

Dejo para el final la conferencia de Jaime Vera, que fue, sin embargo, la que abrió el curso en 1912, porque inspiró en gran medida los primeros años de actividad de la Escuela Nueva. El gran neurólogo, a quien la enfermedad tenía muy maltrecho, redactó «La verdad social y la acción», que el propio Núñez de Arenas leería en la sesión inaugural.⁴ La figura de Jaime Vera estuvo vinculada hasta su muerte a este organismo, influyendo en la elección de su trayectoria cultural. Recordemos que ya en las reuniones para determinar la línea de *El Socialista* (1886), los criterios mantenidos por Iglesias con la mayoría, y los de Vera y Francisco Mora, chocaron. La razón, una vez más, debía buscarse en las insuficiencias teóricas y en el economicismo obrerista que dominaba la actividad del Partido Socialista Obrero en aquellos años. Vera planteaba no sólo la necesidad de una amplia preparación teórica que se entronque y produzca la acción, sino revisar la conducta respecto a los partidos burgueses, creación de plataformas políticas, la importancia de los intelectuales, etc.

La presencia de Jaime Vera influyó indudablemente sobre Núñez de Arenas para que éste planteara una alternativa cultural amplia, abierta, polémica y creadora. De su conferencia son las siguientes palabras:

«La transformación social no se engendra directamente por la cultura. *Se engendra por la aplicación de la cultura.* Y la aplicación de la cultura es *acción, acción inteligente*, pero acción... No basta con la marcha natural de las cosas, debemos conocer la marcha natural de las cosas para impulsarlas con la acción...».

Este programa cultural que Núñez de Arenas iba a poner en práctica en la Escuela Nueva dejará sentir su influencia también en el teatro.

* * *

4. De esta conferencia hizo dos ediciones la Biblioteca Socialista de la Escuela Nueva en 1912 y 1918.

En 1919, uno de los afiliados a la Escuela Nueva — director de escena, escritor, actor a ratos —, Cipriano Rivas Cherif,⁵ inicia un proyecto de reforma teatral ligado a las ideas generales de la institución. Formado en Italia junto a Gordon Craig, estudioso y profundo conocedor de la literatura teatral y de las teorías y experiencias escénicas que se producen en Europa, Rivas Cherif es uno de los pocos hombres de teatro con capacidad y formación a la altura de los tiempos. El teatro industrial no a llamarlo nunca, está claro; su actividad debe desarro-

5. Cipriano Rivas Cherif nació en 1891. Cursó estudios de arte dramático y recibió en Italia las enseñanzas de Gordon Craig. La vocación y el estudio le llevaron a adquirir una amplia formación y a conocer a fondo el teatro europeo contemporáneo.

En 1919 acepta la invitación de Núñez de Arenas y forma el teatro de la Escuela Nueva, que por dificultades económicas deja de existir dos años después. En 1928 funda El Caracol, poniendo en marcha uno de los más importantes intentos de teatro experimental de la preguerra. Pone en escena obras de Azorín, Chejov, Lagervist, Benavente, Paulino Masip y Valera.

Trabaja como actor en el Mirlo Blanco, dirigido por Carmen Monné de Baroja, y en su propia compañía.

Desde 1928 hasta 1935 es asesor de Margarita Xirgu en el Español. Allí pone en escena, en 1932, *Divinas Palabras*. En 1933 crea el Estudio Dramático del Teatro Español con inscripción para estudiantes, representando obras de Lope de Rueda, Quiñones de Benavente, García Gutiérrez y Andreiev.

Es nombrado subdirector del Conservatorio — director, en la práctica, de la parte teatral — y plantea un programa de renovación y reformas. Poco después funda con los elementos jóvenes el Teatro Escuela de Arte, TEA, que trabaja en el escenario del María Guerrero. Mantenido por un amplio grupo de abonados, da obras de Lope de Vega, Galdós, Schnitzler y Kaiser. Cuenta con la colaboración del músico Enrique Casal y del director de escena Felipe Lluc.

Paralelamente desarrolla una ingente actividad de escritor. Traduce y adapta obras clásicas; escenifica la novela de Valera, *Pepita Jiménez* (1928) y estrena, en un reducido círculo teatral, *Un sueño de la razón*.

Desarrolla su labor de crítico y ensayista en *La Internacional*, *La Pluma*, *El Sol*, *España*, etc.

Hacia 1910 conoce a Valle-Inclán, y le invita a colaborar en la dirección del Teatro de la Escuela Nueva. Esta relación se mantiene hasta la muerte del maestro en 1936, con ocasión de la cual escribe unas líneas emocionadas:

«Son ya veinticinco años que te conocí, toda mi vida. Te debo el primer estímulo literario. Y tantas emociones inefables. Otros menos afectos que yo podrán ahora, llorándote menos, repetir las anécdotas en que se esconde el secreto de tu violencia imprudente, el pudor de tu ternura. Pero tu máscara ya descansa en paz. Ya estás desnudo bajo la tierra y ya no puedes resistirte a la efusión de quien está contento de haber sabido siempre corresponder al calor de tu mirada, a la firme amistad de tu única mano.

Te recordaré mientras tenga memoria...

Adiós, Don Ramón. Quien te ha visto llorar tiene derecho a llorarte balbuciendo un sentimientos enternecido por el dolor.

Adiós, amigo mío.» (*Política*, Madrid, 7 de enero de 1936.)

Al término de la guerra de 1936 a 1939 se exilia en México, en donde muere en 1967.

llarla en los medios activos de una clase que lucha también por la emancipación de la cultura, vinculada indefectiblemente a la emancipación del hombre.

El teatro de la Escuela Nueva rechaza el populismo y con él las formas primigenias de teatro social. El populismo pretende pasar subproductos artísticos bajo el pretexto de que son asequibles a las masas. Insiste en todos los mitos e ilusiones impuestas históricamente al pueblo. Mantiene la actitud paternalista de dejar que las masas se regodeen en su propia ignorancia.

El teatro social español de comienzos de siglo, aunque intenta salir de esta encrucijada a través de una temática distinta, no hace sino repetir los viejos argumentos con nuevos personajes. Aparecen el obrero y su hija frente al patrono o el capataz, se añaden unas gotas de argot, y se mantiene el viejo esquema dramático, el enfrentamiento ético y por tanto puramente emocional. Es un melodrama de buenos y malos, definidos según sus relaciones personales, no sus comportamientos sociales, lo que finalmente resulta.

El propio Rivas Cherif, en un largo artículo publicado en *La Pluma*,⁶ habla de la invitación que le hizo Núñez de Arenas y de las relaciones que el teatro y la Escuela Nueva mantienen:

«La Escuela Nueva no es un partido político, ni menos una añagaza encubridora de proselitismos inconfesables. Sus fines, eminentemente sociales, sí tienden a borrar esa diferencia absurda que separa la labor del obrero manual de la del intelectual, sin exigir a uno y otro ninguna abdicación de la personalidad... El teatro de la Escuela Nueva, por ende, goza de absoluta autonomía artística y administrativa dentro de la agrupación, y si hemos querido decorar con nombre tal nuestro propósito, es porque, a parte la debida conmemoración del éxito a que debe su nacimiento y la simpática trascendencia que de tales títulos se deduce, por lo que significan de aprendizaje y de juventud, nuestra creencia de que el teatro es ante todo una acción social y por ello la suma expresión artística nos mueve a preferir beneficiarnos de su influjo e injertar en ella nuestra actividad.» (Págs. 240-241.)

En junio de 1920, con motivo del congreso de la Unión General de Trabajadores, el teatro de la Escuela Nueva hizo su aparición estrenando en el Español, ante un público que no es difícil calificar de popular, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, obra

6. *El Teatro de la Escuela Nueva*, en *La Pluma*, n.º 11, abril 1921, pp. 236-244.

de contenido moralizante que ensalza el sentido de rectitud y justicia individual desde la óptica de la burguesía progresista del XIX. ¿Cuál fue el mayor interés de este experimento inicial?: demostrar «hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados con el ambiente». La pieza de Ibsen, interpretada con actores bisoños y sin demasiados medios, tuvo sin embargo la capacidad de convertirse en un espectáculo activo, capaz de diferenciarse claramente del teatro industrial.

Posteriormente, el teatro de la Escuela Nueva representó *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, y *Jinetes hacia el mar*, del dramaturgo irlandés W. Synge, traducido por Juan Ramón Jiménez; pero aparte esta corta nómina de espectáculos, hay algo que llama notablemente nuestra atención, y es las formulaciones e intentos renovadores planteados por Rivas Cherif, su naturaleza estética.

La base dramaturgica de Rivas Cherif está a igual distancia del populismo y del «esteticismo» y se aproxima bastante a las ideas de un teatro popular desarrolladas en Francia por Romain Rolland y hechas realidad por Fermín Gémier al poner en pie el Teatro Nacional Popular.

De 1900 a 1903, R. Rolland publicó en la *Revue d'Art Dramatique*, de París, una serie de artículos que fueron posteriormente recogidos en un volumen titulado *Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. En el prefacio a la primera edición enuncia de este modo sus propósitos:

«El Teatro del Pueblo no es un artículo de moda y un juego de diletantes. Es la expresión imperiosa de una sociedad nueva, su voz y su pensamiento; y es por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No debe haber equívocos. No se trata de abrir de nuevo viejos teatros, cuyo título es lo único nuevo, teatros burgueses que intentan dar el cambio, diciéndose populares. Se trata de elevar el Teatro por y para el pueblo. Se trata de fundar un arte para un mundo nuevo».⁷

La idea central de estas líneas, repetida a lo largo del libro, es la de poner en pie, para un nuevo público, un teatro renovado, no como obra benéfica o especulación de diletantes, sino como cultura ligada a los intereses del pueblo. Este propósito inicial

7. ROMAIN ROLLAND. *Le Théâtre du peuple*, Albin Michel Editeur, 1.ª edición, 1903. 2.ª edición, 1913. «Prefacio a la primera edición», pp. XI-XII.

cae, sin embargo, en formulaciones ingenuas. La palabra «pueblo» tiene aquí resonancias *montagnardes*, no un contenido concreto. Esta indefinición hace caer muchas veces las opiniones de R. Rolland en el terreno de la filantropía. Se habla de la necesidad de un teatro popular, pero no se define ni la naturaleza histórica social del pueblo ni del teatro que se piensa crear. Todos los autores, todas las tendencias, todo lo que no sea elitista, ni filisteo, ni populista — y esto hasta cierto punto — sirve. No es de extrañar que el teatro francés haya sufrido la influencia de Rolland, anclado por otra parte en las tradiciones democráticas y republicanas nacidas de la revolución de 1789. La idea de la «comunidad de las clases», hermanadas por el álito poético del espectáculo, tienen en esta formulación su punto de arranque.

Cipriano Rivas Cherif conoce profundamente la evolución del teatro francés. En 1920, su *Divulgación a la luz de las candilejas*⁸ se abre justamente con un análisis de la situación del teatro en Francia, desde Antoine a Copeau, enlazando con el somero relato de sus experiencias al frente del Teatro de la Escuela Nueva. Después resume de este modo los problemas a considerar:

«Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente... Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del «negocio» teatral, reeducar al cómico y al espectador liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.»

Aunque en un principio expresiones como «fuego sagrado del arte puro» puedan indicar cierto espiritualismo intimista y subjetivo, el resto nos guía hacia una comprensión mucho más sólida de sus principios de renovación dramaturgica:

Rechazo de las adocenadas formas del teatro industrial, sumidas en el negocio y la transacción mercantil.

Reconstrucción del teatro, no sólo en su parte creadora, sino en las condiciones (infraestructura) de producción.

Es importante la idea cooperativista, que tiene su mejor antecedente ideológico en el socialismo de la Escuela Nueva.

Formación del cómico y del espectador.

8. Este artículo apareció en *La Pluma*, agosto 1920, vol. 1, pp. 113-119.

El subjetivismo elitista que señalábamos es más claramente combatido en 1921, cuando rechaza la solución de los teatros de Arte. Éstos, a su juicio, cumplieron su misión «librando la dramática de la injusta tiranía de empresarios y logreros». Su «uso y abuso» los ha convertido, sin embargo, en aburridos ejemplos, a «fuerza de deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz».

A partir de esta negación, pasa a exponer brevemente las bases de este teatro de amplia aceptación social y de indudable altura artística. Es aquí donde la idea de la «comunidad espiritual» aparece:

«Procede el error de la persistencia en esa *fe estética o esteticista*, cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, asequible tan sólo a un grupo selecto de la humanidad, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social, e incomprensible desde luego para el gran público ... fundar un teatro nuevo significa construir una cooperativa espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo.»

Los planteamientos de Rivas Cherif, ya lo hemos dicho, sólo produjeron tres experiencias, pero sus proyectos eran mucho más amplios. Para él, Galdós, Unamuno y Valle-Inclán eran los dramaturgos más representativos y auténticos del teatro español contemporáneo, pero están separados del público por un «valladar casi infranqueable que cómicos y empresarios defienden con absurdo denuedo». Se trataba, ante todo, de impulsar este teatro y ofrecerlo a los espectadores no embotados por el mal gusto de la cultura dominante. Reconstruir, con ejemplos de este tipo, el viejo caserón de nuestra escena.

El teatro de la Escuela Nueva, pese a sus formulaciones teóricas de día en día más rigurosas, no pudo superar sus problemas económicos y sucumbió. Este hecho privaba a la joven compañía de la valiosa y notable colaboración de un Valle Inclán dispuesto al difícil careo de la práctica.

No tengo datos de la posible relación de Núñez de Arenas y Valle, al menos no figuraba en la nómina de socios ni de conferenciantes de la Escuela. En cualquier caso, Rivas Cherif le

conocía desde 1920, fecha en que le hizo la entrevista para «La Internacional», e incluso se preciaba poco después de su amistad.

«Y si moneda vil parece el oro
con que te pago tu amistad, encumbre
la expresión torpe un sentimiento puro.»⁹

No es de extrañar que para una aventura como la del teatro de la Escuela Nueva llamara a don Ramón a su lado, quizá como director de escena, quizá como dramaturgo enraizado a la compañía.

Y Valle aceptó.

«Valle-Inclán y Luis G. Bilbao (poeta) se esfuerzan al trabajo en este sentido.

»Ya en vías de realización el proyecto, bajo la dirección augusta del propio autor de las *Comedias Bárbaras*, interrumpieron ciertas dificultades económicas...»

Así de escuetamente nos habla de su compromiso estético e ideológico: compromiso que no era sino ejemplo de consecuencia vital.

Valle ha abandonado los márgenes estrechos del escenario industrial,¹⁰ pero ha seguido escribiendo teatro. *Luces de Bohemia* necesita de otro tipo de producción teatral que el dominante y de otro público que el habitual. El teatro de la Escuela Nueva intenta transformar la primera y buscar el segundo en el pueblo consciente que con su presencia y su acción está transformando el sentido de la historia. En tanto que dramaturgo es una gran ocasión, en tanto que intelectual que ha roto con su pasado idealismo, y ha descubierto a los hombres que trabajan, que luchan, que sufren, que son perseguidos y explotados, supone el primer intento de fusión entre él y su pueblo, no sólo en lo puramente literario, sino en la práctica de la cultura como emancipación y como instrumento emancipador.

El director de escena que es Rivas, quizás el propio Núñez de Arenas, han sabido descubrir el torrente de autenticidad que

9. Estos versos pertenecen a un «soneto estrambótico» enviado por Rivas Cherif a don Ramón. En *La Pluma*, número dedicado a Valle-Inclán, enero de 1923, pág. 40.

10. Rivas Cherif era consciente de ello, ya antes había escrito en 1920, en el artículo citado: «Valle-Inclán, cuya juventud interior reverdece cada primavera, ensaya con mano maestra en su teatro la farsa heroica *fuera del tiempo y el espacio de los escenarios actuales*». (Cursiva nuestra.)

Valle esconde y el sentido de su viraje ideológico y estético. El dramaturgo es consciente de adónde se dirige, cuáles serán sus nuevos creadores y receptores. La fusión es sin duda perfectamente coherente. Queda en la nómina de secretos, de actividades silenciosas que don Ramón se llevó a la tumba y que los gacetilleros de su vida nos han aplastado entre anécdotas y especulaciones subjetivas, de qué modo, sobre qué bases y acuerdos se puso en marcha este trabajo, cuáles fueron sus logros parciales. Hoy contaríamos con una provechosa experiencia en la historia de una alternativa dramática popular y en ese más difícil proyecto de unión entre los intelectuales españoles y su pueblo.