

MANIFIESTO DE "LA BARRACA"

PROPOSITOS

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. Para desarrollar estos propósitos se ha formado un equipo de universitarios que con un espíritu deportivo han dado comienzo a la labor. La primera salida ha sido a la provincia de Soria, que guarda una secular tradición dramática, como lo demuestra el hecho de que en casi todos los pueblos existe un Teatro Municipal. Allí se han llevado tres entremeses de Cervantes y un auto sacramental de Calderón de la Barca. El criterio renovador no se refiere sólo al repertorio literario, sino que se extiende al criterio moderno de la plástica escénica. Para ello se ha buscado la colaboración de pintores que participen de estas ideas. El movimiento y la luz, así como los trajes—realizados por el mismo decorador para dar una unidad de coloración y estilo en la escena—, son también objeto de especial cuidado.

ORGANIZACION

Se rige por un Comité directivo, presidido por el presidente de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, y está integrado por cuatro estudiantes de Filosofía y Letras, que colaboran con la dirección literaria; cuatro estudiantes de Arquitectura, que se encargan de la parte técnica, montaje del tablado, decorados, etc. La dirección literaria está a cargo de Federico García Lorca y de Eduardo Ugarte, con el asesoramiento de Pedro Salinas y Américo Castro, catedráticos. Colaboran también en la realización plástica los pintores Benjamín Palencia, Ponce de León, Ontañón y Ramón Gaya.

La compañía está formada por estudiantes seleccionados después de las pruebas a que la dirección artística cree conveniente someterles.

ADMINISTRACION

Corre a cargo de los estudiantes que forman el Comité directivo. Todos cuantos intervienen en el Teatro Universitario, prestan sus servicios gratuitamente, corriendo a cargo de esta entidad los gastos que ocasionen.

Existen varios departamentos, al frente de cada uno de ellos están personas competentes.

Hasta ahora son los que más ampliamente han funcionado: El Departamento de la compañía al frente del cual están los directores artísticos, auxiliados por los estudiantes de Filosofía y Letras.

El Departamento de Material Móvil, encargado de la camioneta, tablado, cortinas, decoraciones y luz eléctrica, del que están especialmente encargados Ruiz Castillo y Menéndez Pidal, con los estudiantes de Arquitectura.

Departamento de Biblioteca y Archivo Fotocinematográfico, y empezarán a funcionar el de Revista, el de Estudio y selección de obras.

Hasta ahora el repertorio ha sido escogido entre los autores del Siglo de Oro, habiéndose formado dos programas distintos: uno popular, a base de los entremeses cervantinos, y otro para públicos más restringidos, que es el auto sacramental, con ilustraciones musicales, encargado al maestro Benedito.

Con este repertorio, La Barraca ha recorrido toda la provincia de Soria, la región gallega y Asturias en el verano pasado. En octubre, y por especial invitación, ha concurrido a la celebración del IV centenario de la Universidad granadina. En Madrid ha dado una función reservada a los Cursos de Extranjeros de Verano y posteriormente se presentó ante sus compañeros de la Universidad de Madrid con tres funciones celebradas en el Paraninfo de la Central. Representó en el Español ante el Presidente de la República, el de las Cortes, Gobierno, diputados y otras personalidades.

En las vacaciones de Navidad recorrió Alicante, Elche y Murcia, y a la vuelta dio otras tres funciones en Madrid, una para la Universidad Popular, otra con motivo de inaugurarse el pabellón de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria y otra para los estudiantes de escuelas especiales.

PRIMER PROGRAMA

"La cueva de Salamanca". Cervantes. Decorado y trajes de Santiago Ontañón. "Los dos habladores". Escuela cervantina. Decorado y trajes de Ramón Gaya. "La guardia cuidadosa". Cervantes. Decorado y trajes de Alfonso Ponce de León.

SEGUNDO PROGRAMA

"La vida es sueño". Auto sacramental de Calderón. Realización plástica de Benjamín Palencia.

Actualmente se esta ensayando y haciendo los trajes de "Fuenteovejuna". Las decoraciones hechas y los figurines son del escultor Alberto.



CARTEL DE LA BARRACA, OBRA DE BENJAMIN PALENCIA.

**"LA BARRACA"
DE
FEDERICO
GARCIA LORCA**

ENRIQUE AZCOAGA

LOS que en tiempos republicanos colaboramos por libre, vale decir sin nómina, con el Patronato de Misiones Pedagógicas, teníamos un complejo de inferioridad teatral: el que nos producía la existencia del grupo universitario La Barraca, dirigido, como cualquiera sabe, por el impar Federico García Lorca.

Cuando, pocos días antes de inaugurarse la exposición "La Barraca y su entorno teatral", que la galería Multitud (Claudio Coello, 17) nos ha brindado en sus salones, el pintor Pepe Caballero me dijo: "Tendrás que reconocer que el teatro de La Barraca era mejor que el vuestro", mi complejo teatral de "misionero patológico" —como en broma solía decir Federico— se entrea abrió con la correspondiente "retroactividad".

Yo, que nunca he escrito teatro, debo reconocer que desde mis buenos tiempos de bachiller atolondrado, nada como el teatro me ha aproximado al mundo de la belleza y del espíritu. Mis horas de Museo Pedagógico, de Biblioteca Nacional y de Ateneo, no creo que sean tantas como las que he perdido (o ganado) asistiendo a ese espectáculo, para mí siempre prodigioso, que consiste en ver levantarse un telón...

Sin embargo, nunca pertenecí, como parecería lógico, al Teatro de las Misiones Pedagógicas. Mi entrañable amistad con Antonio Sánchez Barbudo me llevó al apartado estrictamente "misional": a giras inolvidables de lo que entonces se llamaba Museo del Pueblo, pero no a esos fines de semana durante los cuales tantos universitarios,



FEDERICO GARCIA LORCA —A QUIEN VEMOS, EN PRIMER TERMINO, EN LA FOTO SUPERIOR— FUE EL CREADOR E IMPULSOR INAGOTABLE DE LA BARRACA DURANTE SUS CUATRO AÑOS DE EXISTENCIA, ENTRE JULIO DE 1932 Y ABRIL DE 1936. ABAJO, DE IZQUIERDA A DERECHA, ENRIQUE DIEZ CANEDO, ARTURO RUIZ-CASTILLO, LUIS VILLALBA, EMILIO GARRIGUES Y PEDRO MIGUEL G. QUIJANO.

entonces y hoy amigos, llevaban por aldeas y pueblos españoles, productos significativos del clásico teatro español. Fui, eso sí, espectador de muchas jornadas teatrales, cumplidas con fervor heroico por el Teatro de las Misiones. Me disgusté mucho incluso aquella mañana que en el tablado correspondiente se presentó para gentes populares "Solico en el mundo", de los Quintero, porque, entonces y hoy, los famosos hermanos no han sido lo que tópicamente suelen llamarse "santos de mi devoción".

Mi entusiasmo, y trataré de argumentarlo, lo polarizaba La Barraca. Desde que una tarde, en la Universidad Central de la calle de San Bernardo, asistí a la representación

de una "Vida es sueño" de Calderón de la Barca, y aplaudí al bueno de Lorca, convertido en "La sombra" que Benjamín Palencia dibujara, mientras derrochaba una cosa que los actores, tan aplaudidos por mí como elemento de la "claque" madrileña, nunca me infundían: aquella su **gran confianza** —desparpajo para los sosos— en todo lo que solían hacer. El ya viejo espectador, a los diecinueve años si mal no recuerdo, en un escenario abierto, donde se acreditaba el talento del pintor mencionado y el de Ramón Gaya, descubrió, sin pensarlo en exceso, que la confianza de Federico García Lorca, el director de La Barraca —mejor que nuestro "teatro misional"—, se debía a su fe en la cultura, en la poesía. Y que mien-

tras el teatro que él había frecuentado hasta entonces le hacía gozar con el teatro, los universitarios de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, los plásticos amigos de Federico que comenzaban a serlo suyos, y algo que los primeros actores y directores escénicos nunca le habían descubierto, le hacían aproximarse a una meta superior a lo que en nuestros días podríamos llamar, entre otras lindezas, "norma cultural".

TEATRO Y POESIA

Esta "Vida es sueño" que yo aplaudí al grupo de La Barraca, se la había visto representar a un par de acreditadas compañías y a algunos ilustres actores. Calderón, escenificado por quienes siempre han creí-

LAS GENTES DE "LA BARRACA"

Kety Aguado (actriz).
 Pilar Aguado (actriz).
 Alberto Sánchez (decorados y figurines).
 Manuel Angeles Ortiz (decorados y figurines).
 Francisco Boluda Ferrero (actor).
 Norah Borges (decorados y figurines).
 Carlos Boyer Ruiz-Beneyán.
 José Caballero (decorados y figurines).
 Nicolás Cimarra (conductor).
 Carlos Congosto (actor).
 Nazario Cuartero (administrador).
 Fernando Chueca Goitia.
 Enrique Díez Canedo.
 Carmen Galán Torres (actriz).
 María del Carmen García Antón (actriz).
 María del Carmen García Lasgoity (actriz).
 Federico García Lorca (director).
 Isabel García Lorca (actriz).
 Alvaro García Ormaechea (actor).
 Emilio Garrigues.
 Ramón Gaya (decorados y figurines).
 Alberto González Quijano (actor).
 Pedro Miguel González Quijano (secretario administrador).
 Jacinto Higuera Cátedra (actor).
 Modesto Higuera Cátedra (actor).
 Daniel Jiménez Cacho (actor).
 Fernando Lacasa.
 Agustín Leyva Andía (actor).
 Emilio Lomba (conductor y administrador).

Diego Marín (actor).
 Luis Martínez Sancho "Simarro" (conductor).
 Luis Meana.
 Gonzalo Menéndez Pidal (fotografía y efectos escénicos).
 María Gloria Morales Vicente (actriz).
 Alvaro Muñoz Custodio (actor).
 José María Navaz (actor).
 José Obradors del Amo (apuntador).
 Mercedes Ontañón (actriz).
 Santiago Ontañón (decorados y figurines).
 Benjamín Palencia (decorados y figurines).
 Conchita Polo Díez (actriz).
 Ponce de León (decorados y figurines).
 Manuel Puga Jiménez (actor).
 Laura de los Ríos (actriz).
 Carmen Risoto (actriz).
 Julián Risoto (actor).
 Julia Rodríguez Mata (actriz).
 Rafael Rodríguez Rapún (secretario administrador).
 Aurelio Romeo (conductor).
 Arturo Ruiz-Castillo (luminotecnia, montaje y conductor).
 Luis Ruiz Salinas (actor).
 Arturo Sáenz de la Calzada (actor).
 Luis Sáenz de la Calzada (actor).
 Joaquín Sánchez-Covisa (actor).
 Eduardo Ugarte (codirector).
 Lola Vegas (actriz).
 Luis Felipe Vivanco.

do que el teatro debía **engualdrapar** los textos clásicos, se convertía —mucho antes de que Margarita Xirgu lo representara más de acuerdo con el buen gusto moderno que a base de **atrezzo** envejecido y figurines sobrecargados— en un esclavo de los tradicionales medios expresivos, manejados, según es justo reconocerlo, con mayor derroche que cuando se representaba a los serios moralistas o currinches de la época. La escena, llamémosla comercial, cuando de un clásico español se trataba, se hacía como más lujosa, como más rimbombante, pese a que algunos primeros actores famosísimos, metidos en figurines que nada tenían que ver con “el traje de calle”, recordaban a aquellos Don Nicanores que tocaban con torpeza el tambor. El teatro, hablando en general, no se ponía a las órdenes de Lope o de Tirso, sino que eran éstos los que se **disolvían** como consecuencia, por otra parte, de una recitación discutible, en tramoyas escénicas sobrecargadas, en el teatro. Los escenarios, imperio fatal

de un lamentable anacronismo, envejecían en fin a los escritores importantes, porque nada envejece tanto al espíritu como utilizarlo a manera de tema de un preconcebido formalismo, en este caso escénico.

Lo que La Barraca supuso en principio, fue todo lo contrario. Federico García Lorca, convencido de que el teatro hace creer en todo aquello que nos brinda, como consecuencia de una integración literario-plástica, se valió de la juventud de unos intérpretes y de la juventud expresiva de unos artistas por entonces poco conocidos, para que fuese el teatro quien sirviese a la poesía excepcional. Sus creaciones detestaban el **empaste** teatral de la vieja escena desde el momento en que se resolvían **en beneficio** de lo que trataban de brindarnos. Al ver su “Vida es sueño”, por ejemplo, se creía menos en el teatro, por fortuna, que en la poesía; menos en candilejas y diabladas que en Lope, en Cervantes, en Calderón. El problema no consistía en hacer **creer en el teatro** a las gentes, sino en la

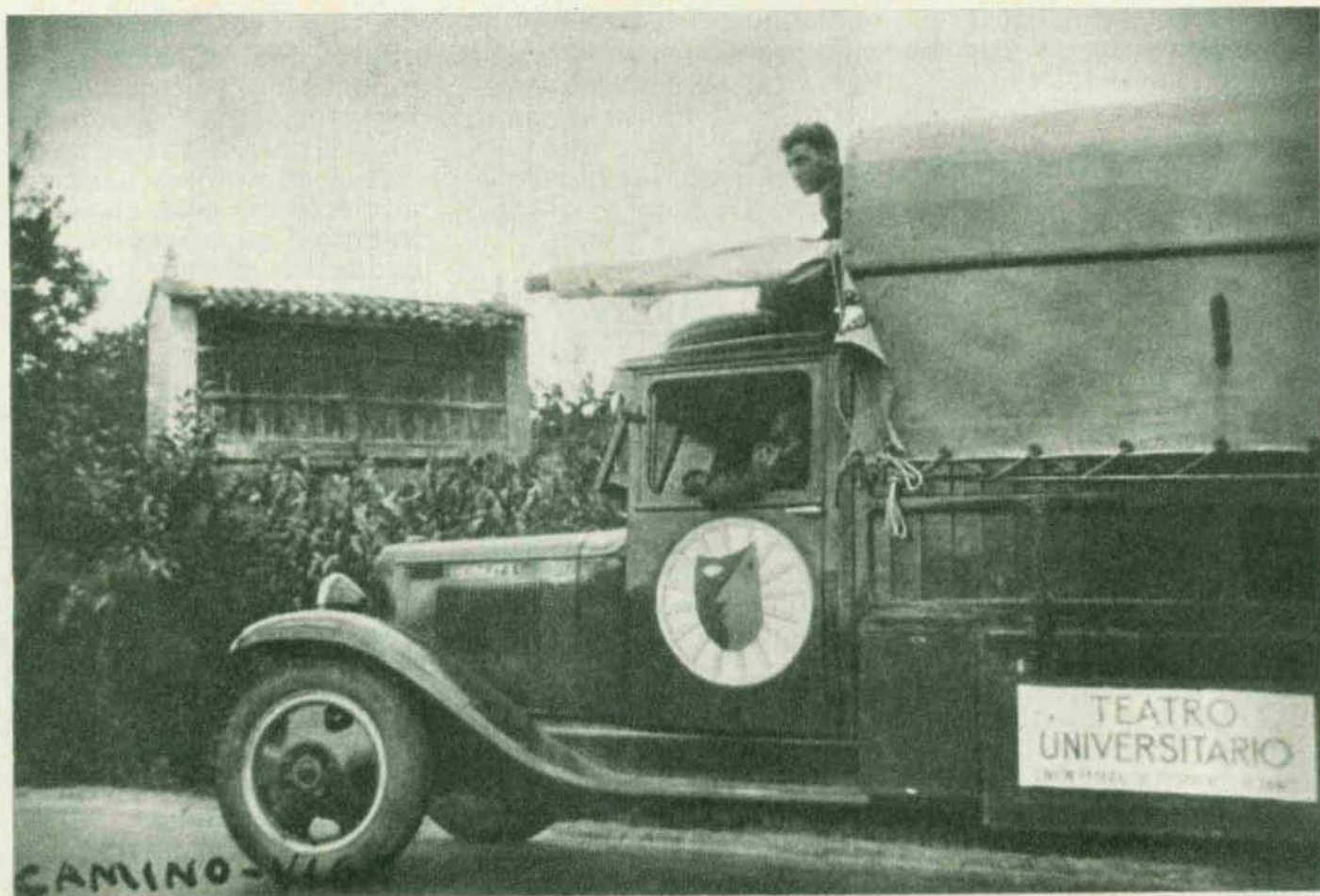
importancia extraordinaria con que entendían la vida y el hombre los autores elegidos por el granadino vilmente asesinado. Porque Federico, en vez de un **realizador** a secas —y sólo los que aplaudimos su labor sabemos cómo además lo era—, no dejó nunca de actuar como **poeta**. Y cuando un poeta tiene interés de realizar teatralmente aquello que otros sobredoran, dicen enriquecer y, en definitiva, espectacularizan, trabaja obsesionado por algo que los realizadores buscan: por la necesidad de que la entidad teatral conseguida como resultado de su esfuerzo no se limite a ser un **espectáculo**.

ESPECTACULO E IDEA

La Barraca, como consecuencia de todo lo dicho, nació para que sus audiencias, en vez de habérselas con un espectáculo, participasen en una entidad teatral servida plástica e interpretativamente a la altura de una idea matriz, animadora. En estos tiempos que tanto se habla de la **participación** de los

OBRAS REPRESENTADAS POR “LA BARRACA”

Obra	Autor	Escenografía
“La cueva de Salamanca”	Cervantes	Santiago Ontañón
“Los dos habladores”	Cervantes	Ramón Gaya
“La guarda cuidadosa”	Cervantes	Ponce de León
“La vida es sueño” (auto sacramental)	Calderón de la Barca	Benjamín Palencia
“La tierra de Alvargonzález”	Antonio Machado	Santiago Ontañón (decorados) Alberto (figurines de “Fuenteovejuna”)
“Fuenteovejuna”	Lope de Vega	Alberto
“El burlador de Sevilla”	Tirso de Molina	Alfonso Ponce de León José Caballero
“Egloga de Plácida y Victoriano”	Juan del Enzina	Norah Borges
“El Caballero de Olmedo”	Lope de Vega	José Caballero
“Las almenas de Toro”	Lope de Vega	José Caballero
“El retablo de las maravillas”	Cervantes	Manuel Angeles Ortiz
“El robo de la olla”	Lope de Rueda	
“La tierra de jauja”	Lope de Rueda	



PARA PODER TRANSPORTAR TODO EL APARATO ESCENOGRÁFICO DE UN PUNTO A OTRO DE LA GEOGRAFÍA NACIONAL, LA BARRACA CONTABA CON UN CAMIÓN PROPIO. EN LA IMAGEN, LO VEMOS RODANDO POR TIERRAS DE GALICIA CAMINO DE VIGO, LLEVANDO EN SU PORTEZUELA LA INCONFUNDIBLE INSIGNIA DEL GRUPO.

espectadores, no son aún muchos quienes se han dado cuenta que una cosa es contemplar como espectador un espectáculo y otra participar como hombre preocupado, rico en problemas, en el alto problema, en la idea o serie de ideas que un dramaturgo pone a nuestra disposición. Para un realizador es muy posible que lo interesante sea ver cómo una audiencia determinada encaja su versión espectacular, relegando fatalmente a segundo término la idea dramática base de su esfuerzo. Para un poeta, para Federico García Lorca, lo que importaba, lo importante, era sembrar, de la manera más eficaz, la verdad y la belleza de un contenido **dramático en quienes** al participar en sus realiza-

ciones cuidadísimas, nada excesivas, desnudas, se valían de lo auxiliar escénico para creer en la poesía más que en lo teatral. Lo primero que hemos podido observar en la exposición de Multitud ha sido la ausencia, por ejemplo, de **lo suntuario**. De lo que parecían **impregnados** los decorados de Alberto o los figurines de Palencia y de Caballero, no era de esa **teatralidad** con que los peores **adoban** intérpretes y espacios, sino de esa fuerza rejuvenecedora en virtud de la cual la expresión de ideas no tiene que ver nada con espectaculares, falsos propósitos. Un escenario válido desde nuestro punto de vista cuando es un **cauce**, pero pocas veces cuando se convierte en un **estuche**. Un

figurín merece realmente la pena cuando transforma la criatura humana en un ente de ficción casi mágico, vocero legítimo de la idea dramática que se trata de proponer. El poeta, interesado por que la participación popular se realice como es debido, no se permite, como no se lo permitiría García Lorca, que plástica y figurines **decoraran**, falsearan, mintieran hasta cierto punto las ideas cervantinas, calderonianas o lopescas. Dejándoles a los realizadores, que en vez de serlo equivalen a algo así como a unos administradores de elementos diversos, el entusiasmo por los figurines y decorados, que en vez de brindar lo más en vilo posible, lo más poéticamente posible las ideas dramáti-

cas, las explotan desgraciadamente en su espectacular beneficio.

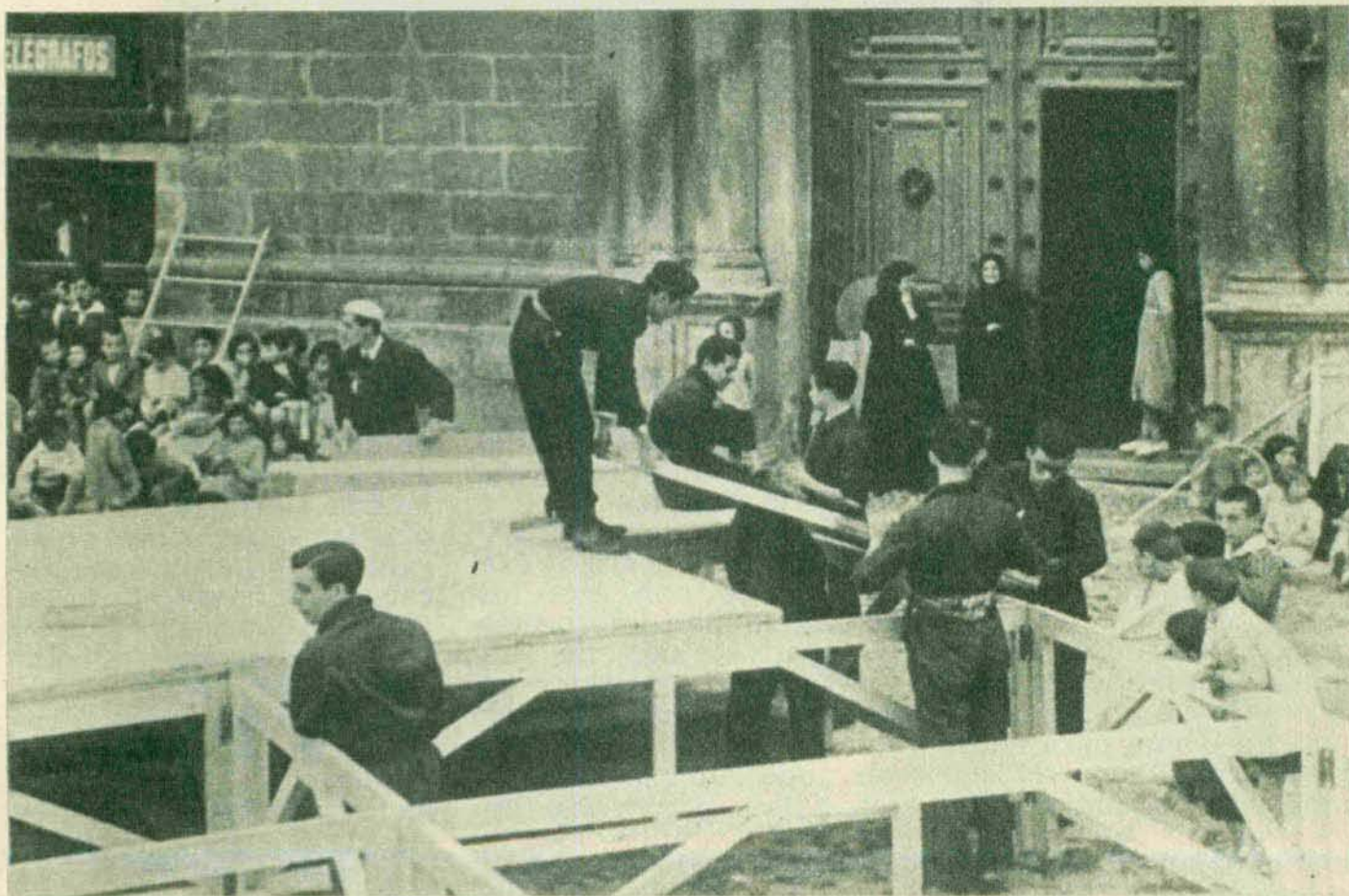
Cuando un autor nuevo llega a la escena esclerotizada, los críticos punteros suelen hablar de esa alegría que supone la irrupción en el teatro de una corriente de aire puro... Cuando Federico García Lorca, desde julio de 1932 hasta abril de 1936, representó trece obras y realizó veintiún viajes públicos por los pueblos de España, se valió de la juventud universitaria y de artistas tan jóvenes y singulares como Alberto, Palencia, Gaya, Caballero, Ontañón, Pérez de León, etcétera, para que en ciudades y pueblos, en recintos universitarios y plazas, lo que triunfara de la manera menos espectacular posible fuesen las

ideas que el teatro sepulta siempre, que en vez de resucitarlas, de rejuvenecerlas y, unitariamente, consagrarlas como La Barraca hizo, las hiperteatraliza.

CLASICOS TEATRALIZABLES Y CLASICOS VIVOS

La Barraca se valió de los clásicos españoles —como hemos dicho en otra parte— no para “aderezarlos” con ingredientes modernos, sino para que su criterio renovador del repertorio literario —y bordeamos expresiones de su “manifiesto”— “se extendiese al criterio moderno de la plástica escénica”. Su “Fuenteovejuna” o su “Cueva de Salamanca”, su “Tierra de Alvargonzález” o “El Caballero de Olme-

do”, no eran textos **sospechosos de eficacia** para quienes los rodeaban de un repertorio expresivo suficientemente avanzado —cosa que tantas veces se advierte en esta clase de intentos escénicos—, sino caudales extraordinarios, a los que un sentido de la representación y la plástica teatrales rescataban, para que quienes disfrutaban de lo que el teatro comercial servía —cuando servía— engualdrapado como hemos dicho, lo comprendieran en sus valores esenciales. En La Barraca había un equilibrio curioso entre la idea dramática seleccionada en las mejores de nuestro teatro y quienes se convertían, con una libertad, con una frescura, con una independencia impresionantes, en su “guardia cuidadosa”.



EN LAS PLAZAS DE LOS PUEBLOS, DELANTE DE LAS IGLESIAS O LOS AYUNTAMIENTOS, LA BARRACA MONTABA SU TINGLADO ESCENICO. ASI, GENTES QUE NO HABIAN TENIDO NUNCA ACCESO AL TEATRO PODIAN DISFRUTAR DE LAS OBRAS DE NUESTROS CLASICOS MEDIANTE UNOS MONTAJES VIVIFICANTES, RENOVADORES.

ITINERARIOS DE "LA BARRACA"

Primer Itinerario (julio 1932): Burgo de Osma - San Leonardo - Iglesia de San Juan de Duero (Soria) - Soria - Agreda - Vinuesa - Almazán - Madrid. (Entremeses de Cervantes: "La cueva de Salamanca", "Los habladores" y "La guardia cuidadosa".)

Auto sacramental de Calderón: "La vida es sueño".

Segundo Itinerario (agosto 1932): La Coruña - Santiago de Compostela - Pontevedra - Villagarcía de Arosa - Vigo - Bayona - Ribadeo - Cangas de Onís - Grado - Avilés - Oviedo. (Entremeses de Cervantes.)

Tercer Itinerario (octubre 1932): Granada. (Entremeses de Cervantes. Calderón de la Barca: "La vida es sueño".)

Cuarto Itinerario (octubre 1932): Madrid. (Entremeses de Cervantes. Primer acto de "La vida es sueño", de Calderón de la Barca.)

Quinto Itinerario (otoño 1932): Valdemoro. (Entremeses de Cervantes. Calderón de la Barca: "La vida es sueño".)

Sexto Itinerario (invierno 1932): Madrid. (Entremeses de Cervantes.)

Séptimo Itinerario (diciembre 1932-enero 1933): Alicante - Elche - Murcia. ("La vida es sueño", de Calderón de la Barca.)

Octavo Itinerario (marzo 1933): Toledo.

Noveno Itinerario (Semana Santa 1933): Valladolid - Zamora - Salamanca.

Décimo Itinerario (primavera 1933): Madrid. (Espectáculo en homenaje a Antonio Machado: "La tierra de Alvargonzález".)

Decimoprimer Itinerario (julio 1933): Valencia - Utiel - Játiva - Almansa - Albacete - Alcaraz - Infantes - Valdepeñas - Tembleque. ("Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Entremeses de Cervantes.)

Decimosegundo Itinerario (agosto 1933): León - Santander - Burgos - Tudela - Pamplona - Estella - Logroño - Huesca - Ayerbe - Jaca - Canfranc. (Entremeses de Cervantes: "El retablo de las

maravillas". Lope de Vega: "Fuenteovejuna" —con un ballet folklórico dirigido por Pilar López—. El paso de Lope de Rueda, "La tierra de jauja".)

Decimotercer Itinerario (otoño 1933 e invierno 1933-34): Madrid. (Tirso de Molina: "El burlador de Sevilla".)

Decimocuarto Itinerario (marzo 1934): Sevilla. (Entremeses de Cervantes. Lope de Vega: "Fuenteovejuna".)

Decimoquinto Itinerario (abril 1934): Tánger - Tetuán - Melilla. (Entremeses de Cervantes.)

Decimosexto Itinerario (agosto 1934): Santander - Ampuero - Villarcayo - Frómista - Palencia - Peñafiel - Cuéllar - Sepúlveda - Riaza - Segovia. (Tirso de Molina: "El burlador de Sevilla". Juan del Enzina: "Egloga de Plácida y Victoriano". Antonio Machado: "La tierra de Alvargonzález".)

Decimoséptimo Itinerario (1935): Madrid y su provincia. (Lope de Vega: "Fuenteovejuna".)

Decimooctavo Itinerario (agosto 1935): Santander (Universidad Internacional) - Santander (Puerto Chico) - Medina de Pomar - Espinosa de los Monteros. (Lope de Vega: "El Caballero de Olmedo". Tirso de Molina: "Las almenas de Toro". Entremeses de Cervantes. Juan del Enzina: "Egloga". Calderón de la Barca: "La vida es sueño".)

Decimonoveno Itinerario (1935): Madrid. (Homenaje a Federico García Lorca: "El retablillo de don Cristóbal". Cervantes: "Los dos habladores".)

Vigésimo Itinerario (otoño 1935; invierno 1935-36 y febrero 1936): Madrid - Salamanca - Ciudad Real. (Homenaje a Lope de Vega: "Fuenteovejuna". Cervantes: "El retablo de las maravillas".)

Vigésimo primer Itinerario (abril 1936): Sabadell - Barcelona - Tarrasa. (Entremeses de Cervantes. Lope de Vega: "El Caballero de Olmedo".)

Federico García Lorca —problema que no podía en su caso resolverse de otro modo— no se parecía en nada a ese realizador teatral sin la suficiente autoridad literaria, que utilizando un respeto algo mostrenco se vale de un material culturalmente acreditado para organizar el correspondiente tinglado (por lo general desorbitado, *excesivo*), desde el momento que se trataba de

un gran conocedor de la cultura española, dispuesto a servirla con estudiosos, plásticos y músicos, desprovistos para su suerte de ese profesionalismo maldito que generalmente acaba en la más insoportable redichez. Renovar para Federico no era vestir lo culto de otra manera que hasta entonces se había vestido, sino desnudarlo, simplificarlo, darlo en la versión más atractiva y

directa. Porque la fuerza que en última instancia animaba la gestión popular de su teatro ambulante era la fe en la cultura, la fe en el teatro, la fe en la poesía, cosa que no siempre acredita a quienes confunden los "clásicos teatralizables" con los "clásicos vivificados" como consecuencia de un poético entendimiento compartible.

"Aquí no hay primeras ni segundas figuras, no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada uno arrima el hombro según sus aptitudes. Si uno hace de protagonista, otro se encarga de distribuir los bastidores, otro se convierte en organizador de los efectos luminosos, y el que parece que no sirve para nada está, sin embargo, haciendo a maravilla el oficio de conductor de camiones. Una democrática y cordial camaradería nos gobierna y alienta a todos. Y así vamos, carretera adelante..."

FEDERICO GARCIA LORCA

LO VIVO Y LO ACABADO

Lo primero que hace falta —según hemos dicho también— cuando un poeta trata de acercar la cultura a un pueblo, es creer profundamente en ella, y no —caso concreto del teatro— hacer gala de una habilidad para seleccionarla como material aprovechable, con el fin de organizar montajes deslumbrantes. Lo que La Barraca, en su labor por pueblos y ciudades españolas, ponía de manifiesto no era la "capacidad organizadora" de quien se acreditó por su fervor y entusiasmo únicos, sino el **sentido** —consecuencia del acento extraordinario de un poeta— que tal empresa difundía, cuando, como consecuencia de la conjunción plástica e interpretativa de una juventud aún no marchita, como ha podido verse en la muestra determinante de este trabajo, convertía los valores culturales de tiempos pasados en valores vigentes, palpantes, no feamente aprovechables, de quienes indirectamente disfrutábamos lo que significaron en la España de los años treinta como aporte pionero las virtudes de los inolvidables colaboradores plásticos y universitarios de La Barraca. El teatro está

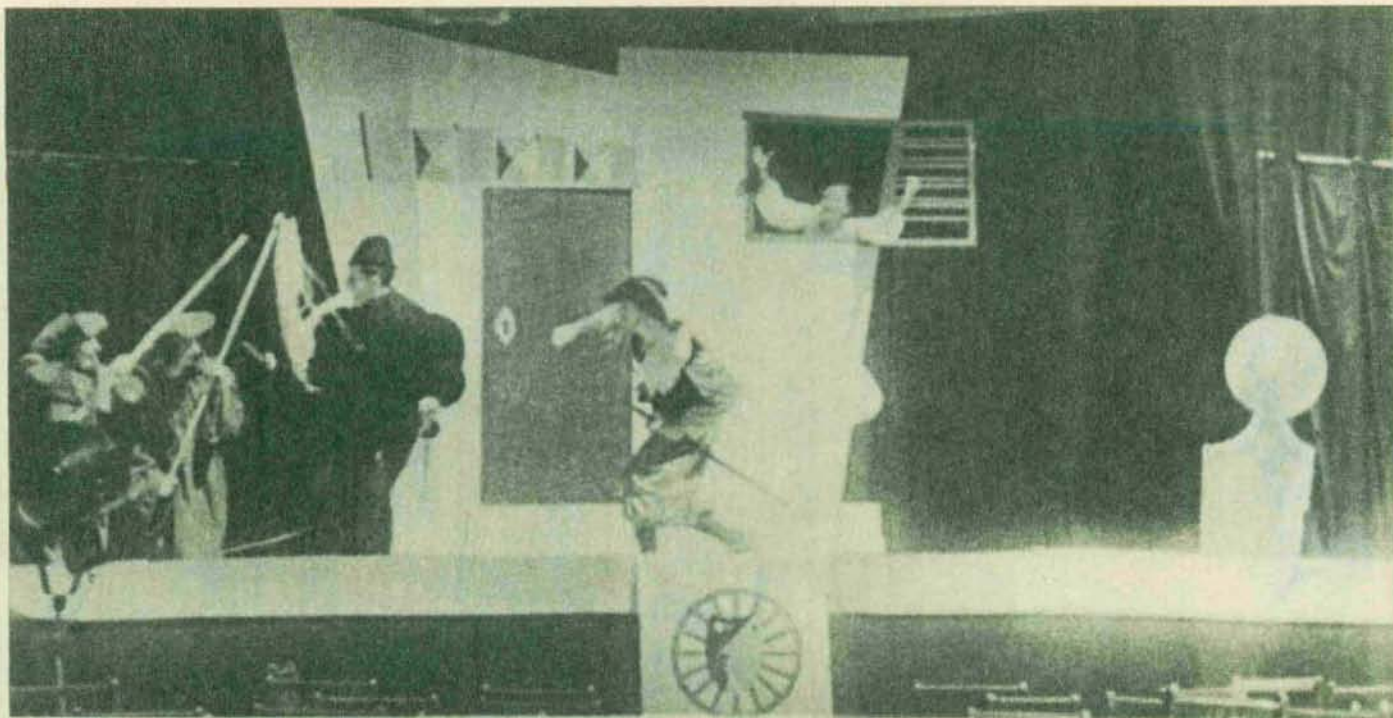
hecho —y perdónesenos la insistencia— para **hacer creer** en las proporciones que el teatro vitaliza mágicamente. Ahora bien, hacer creer en lo teatral, en lo espectacular, es tratar de que el público participe en algo tan triste como en lo adjetivo. El problema es hacer creer en lo vivo, seleccionar teatralmente lo vivo, hacer partícipe de lo vivo a quien, cuando asiste a una sala de espectáculos, lo hace en el fondo para revitalizarse y continuar. Si la labor iniciada por García Lorca no hubiera sido yugulada por nuestra contienda nacional, el poeta, al ampliar su repertorio con una extraordinaria exigencia selectiva, habría demostrado que no toda la cultura puede reactualizarse de una manera viva, y que grandes zonas de la misma, al tratar de utilizarse como idea de un pueblo siempre necesitado de ella, no encuentra manera de vivirlas, porque han pasado a constituir parte de su acervo. Y demostrado también, por otra parte, que la juventud y los artistas de un tiempo, dispuestos a servir las ideas importantes con la nobleza con que las sirvieron los componentes de La Barraca, no pueden colaborar con esos realizadores irresponsables. poco poe-

tas en suma, que con tal de producir el tinglado teatral correspondiente se valen muchas veces de cualquier material ideológico, al que únicamente salvan a base de contumacia, **atrezzo** y guardarropía pedantescos.

VERDAD Y BELLEZA

Las representaciones de Federico, por todo lo dicho, tenían más de **fes de vida** que de **realizaciones**. Cuando se confía en la cultura como él confiaba, cuando se quiere ennoblecer a un pueblo con lo que ciertos hijos de él han convertido en perenne nobleza, no se busca una participación agradecida, cansina, sino aquella que en los gestos de las fotografías reunidas en la exposición motivadora de este texto, oponían poesía a la gran poesía de su país. El asombro popular, como facilísimamente puede observarse, no tiene nada que ver con el deslumbramiento de las masas —del público en ciudadana instancia—, sino con la reconocida admiración de quien descubre algo altísimo y fraterno. Esas criaturas a las que en las Misiones recomendábamos que fueran ellas mismas, suficientemente crecidas, desarrolladas por la cultura, son protagonistas de una especie de estupor asombroso, determinado por el limpio beneficio de las ideas más altas.

Cualquier audiencia teatral retratada, cuando lo que ocurre en la escena no es algo enaltecedor en un sentido o en otro, denuncia la poca participación de los elementos que la componen y su condición en todo caso de clientes



UN MOMENTO DE LA REPRESENTACION POR LA BARRACA DE «LA GUARDA CUIDADOSA» DE CERVANTES, CON ESCENOGRAFIA DE ALFONSO PONCE DE LEON. OBSERVESE LA SIMPLICIDAD DE LOS DECORADOS. NECESARIA PARA SU CONTINUO TRANSPORTE.

faranduleros. Las caras, los rostros de las gentes españolas que hemos vuelto a contemplar quienes hace bastantes años convivimos con ellos, participan en el vuelo, en el aire, en el sentido de una serie de ideas, conducidas interpretativa y plásticamente por un poeta, gracias a otro camino que el tea-

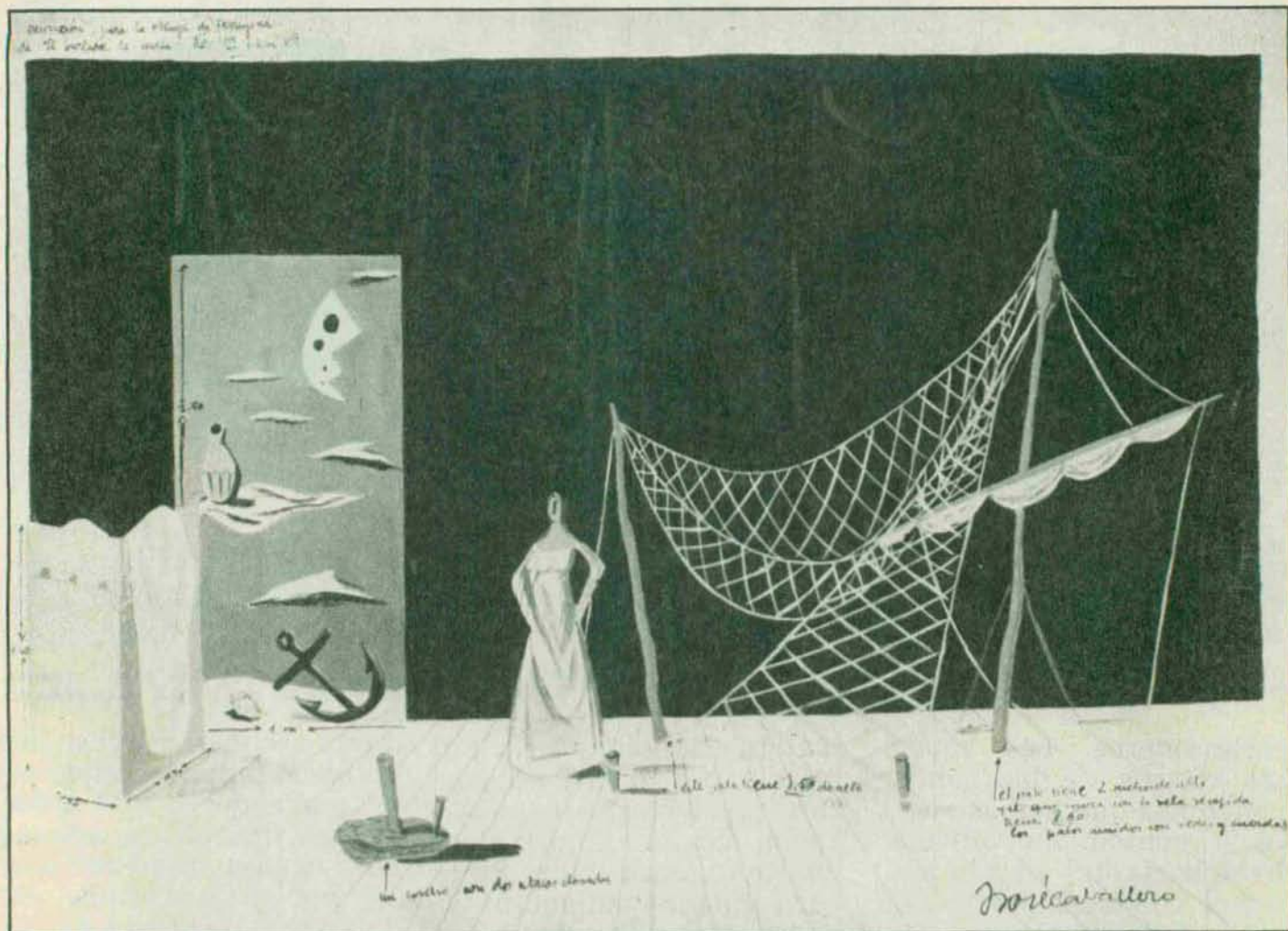
tralero-espectacular. Lo teatral, por mucha purpurina que derroche un realizador, siempre tendrá algo de teatralero impúdico para quienes entiendan el teatro como un altar civil al servicio de la poesía. Lo que Federico García Lorca denunció con La Barraca, de la manera más deportiva y jovial que cabe imagi-

narse —convirtiéndose en un **encantador** más que en un **realizador**, en un **artista** más que en un **artesano**—, es la falta de confianza que en la cultura, en definitiva, tienen los que se valen de los recursos teatrales para, en su versión pobretona o excelente, rebozar las ideas y convertirlas en elementos secundarios de sus incluso plausibles realizaciones. Que nadie crea que, como consecuencia de nuestro argumento, despreciamos “a priori” toda realización teatral cuando quien se responsabiliza de la misma no es un poeta de suficiente categoría para llevar a cabo tan difícil propósito. Pero que nadie confunda La Barraca, pese a lo que la misma tuvo de empresa inicial, con uno de esos **tinglados** donde la mediocridad —¡e incluso los valores!— se pedantizan enmascarándose, porque el teatro popular de García Lorca fue lo menos pedante, refinado en el mal sen-

“Como sé que en estos momentos cierto sector de allegres e inteligentes universitarios españoles, al frente del gran pipirigallesco Federico García Lorca, construye su ‘barraca’ para precipitarse a los caminos, quiero decirle que ya por los de Francia, aprovechando fiestas, domingos y vacaciones, otro grupo de compañeros, entusiastas del aire y de las más puras formas del teatro, anda desde hace años divirtiéndose y educando a las buenas gentes de las barriadas parisienses, de las provincias y de los pueblos. Y como ya se sabe que el sino de los cómicos es siempre caminar, caminar hacia los cuatro vientos, puede ser que pronto, en la revuelta más inesperada, se encuentren todos algún día. Y entonces, el gruñón Don Cristóbal de la Cachiporra, estoy seguro, pondrá un hermoso par de banderillas sobre el magro morrillo del astuto abogado ‘Maitre’ Pierre Pathelin.

*Y aquí quemo yo mi traca
en honor de La Barraca”.*

RAFAEL ALBERTI. (París, 1932)



BOCETO DE DECORADO DE JOSE CABALLERO PARA LA ESCENA VIII DEL III ACTO DE «EL BURLADOR DE SEVILLA», RESUMIENDO CON MUY ESCASOS ELEMENTOS ESCENOGRAFICOS EL LUGAR EN QUE SE DESARROLLA LA ACCION: LA PLAYA DE TARRAGONA.

tido de la palabra, elitista en suma, que se pueda imaginar.

Para el explotador escénico, desconfiado de la materia cultural con que trabaja, el exceso teatral suple lo que le falta de fe en la verdad y en la belleza. Para Federico García Lorca, quienes colaboraban en su empeño, no lo hacían como consecuencia de un maestría artesana reconocida, sino después de imbuirse, de animarse, de enriquecerse con lo que el poeta trataba de brindar como tema trascendente de la participación elegida. Cuando vemos aceptar, incluso a realizadores meritorios, los decorados y figurines que artistas dig-

nos **fabrican** un poco para el espectáculo a que se comprometieron, recordamos las conversaciones preliminares, la animación importantísima que el autor de "Poeta en Nueva York" proyectaba sobre sus intérpretes y pintores, para que los mismos, en vez de contribuir con un trabajo demasiado sabido a la alta pretensión del poeta, encarnasen la misma, como encarna un cuerpo cualquiera el espíritu que le anima. Puesto que una cosa es convertir un tema determinado en cierto alarde espectacular, de mayor o menor gusto. Y otra, darse cuenta, como el creador de La Barraca se la daba, que lo que tiene que convertir el teatro, es

idea, verdad en belleza. Y que para que los elementos expresivos con que el mismo cuenta no traicionen nunca en el plano formal lo que en el intelectual o cultural exige un determinado y particularísimo tratamiento, éste no se limite a ser una recopilación de esfuerzos, debido incluso a gentes mentalmente contrastadas, sino la corporeización expresiva del sentido que un poeta responsable otorga a determinada suprema palabra teatral, eficazmente resuelta.

El espectáculo del realizador —incluso el que puede resultar en tantos casos plausible— denuncia siempre un parcial entendimiento, una incompleta

comprensión de la idea dramática, escenificada lo más plenamente posible, siempre y cuando quienes la aceptan cual semilla participen, como si dijéramos, en su definitivo desarrollo. Los mejores espectáculos de La Barraca, como podemos ver en los ojos de esas gentes sencillas que constituían la mayoría de las veces sus audiencias preferidas, traducían en formas bellas, actuales, acordadas con un tiempo, verdades que únicamente cuando un poeta las hace sobrecogedoras con la plenitud escénica suficiente, convierte la escena en un manantial de fuerza trastornadora e inédita. La confianza de un ser responsable, dispuesto a convertir una idea dramática en forma teatral compartible, es mayor en la medida que es menor la **aparatosidad** siempre discutible de su montaje escénico. El teatro, como se deducía de las pretensio-

nes de La Barraca, no es un juego formal que nos fascina por su riqueza amparadora, sino cierto resultado elevador y mejorante —como le ocurre en su plano al cuadro, como le sucede en el espacio a la escultura— que convierte en belleza asumible esa idea dramática por la que el realizador se inmola, rindiéndola el más expresivo de los **homenajes**. Cuando nosotros, en trance de participación, asistimos a un espectáculo teatral en el que todo sirve para acreditar los valores “montajísticos” de su responsable, advertimos con facilidad que entre la idea dramática y nosotros, todo lo que se hizo para convertir aquélla en algo más asequible, dificulta el deseado entendimiento, obstaculiza por desgracia los caminos nada fáciles de la eficacia. Ya que únicamente cuando el trabajo del realizador se convierte en algo así como el perfume de un sentido,

es cuando nuestra participación en la verdad, en la idea, prueba, como ocurría en los momentos definitivos de La Barraca, que para que el teatro constituya un enriquecimiento ideológico y vital de quienes en última instancia le justifican, sólo es posible, por encima de todo, que el responsable de su delicado mecanismo no lo ponga en marcha para otra cosa que para subrayar de la manera más bella posible, más eficaz y pura posible, la idea o verdad que constituye —nunca se dirá bastante— su primera palabra.

CEREMONIA Y NATURALEZA

Lo que La Barraca supuso, a la hora de resumir, no fue un cambio de montar y representar (aunque fatalmente tenía que suponerlo, como siempre que un escritor responsable se acerca al teatro para aliviarlo de su vulgaridad harto profesionalizada),



DE IZQUIERDA A DERECHA, FIGURINES DE ALBERTO («PASCUALA», DE «FUENTEOVEJUNA»), JOSE CABALLERO («DON ALONSO», DE «EL CABALLERO DE OLMEDO») Y BENJAMIN PALENCIA («EL ALBEDRIO», DE «LA VIDA ES SUEÑO»), REALIZADOS PARA LA BARRACA. VARIOS DE LOS MEJORES ARTISTAS PLASTICOS DEL MOMENTO COLABORARON EN LAS INICIATIVAS DEL GRUPO.

sino un grito contra los que creían, y aún siguen creyendo hoy, que las ideas dramáticas importantes, representadas como las comedias costumbristas o como los dramones moralizantes, sirven de base suficiente a la participación que el teatro brinda a quienes se aproximan a él por lo que tiene de resonador, de congregador social y artístico.

La revolución teatral de Federico García Lorca no lo fue por un cambio en el decorado o un mejor gusto en la elección de figurines, sino por el hecho de advertir a ciegos e interesados que cuando un hombre cualquiera va al teatro, lo que en el fondo busca es

templarse en las tensiones del clima que el mismo le brinda, cuando al participar como habitante de su orden expresivo, entiende más profundamente, gracias a la magia de una serie de voces literarias y formales, la dimensión integradora de la idea dramática.

Contra los arropadores, los amparadores teatrales de las ideas, surgió aquel grupo que necesitaba las más significativas culturalmente, como savia nutricia de ese mundo formal en que, de manera definitiva, el teatro consiste. En medio de los que se contentaban con asombrar espectacularmente, en el mejor de los casos, a los pocos nece-

sitados en verdad de ideas, La Barraca buscaba a los que, deseosos de participar en el acontecimiento ideológico-plástico-musical del teatro, comenzaban a sentir alergia por algo que en nuestra actualidad escénica se ha hecho un tópico: la llamada **ceremonia**.

Fácilmente podemos advertir a estas alturas de nuestra divagación que el público como tal, **jamás** participa en aquello que contempla, jamás toma parte en una realidad-espectáculo. Y que para que la participación ideológico-artística de los hombres en el acontecimiento ideológico-artístico de la escena ocurra, ésta, en vez de constituir una **ceremonia**, en vez de funcionar como un hecho de naturaleza alusiva, tiene que convertirse —como Lorca pretendía en sus empeños más logrados— en una **naturaleza**, en un espacio vivible, para que quienes entienden las ideas, traducidas bellamente por las formas, se sientan inmersos y no cautivos emocionalmente; habitantes, como consecuencia de una mayor libertad, en ese mundo asombroso en el que los participantes voluntarios no contemplan, sino que entrañan; no disfrutan repantigadamente, sino que se hacen grave problema de una superior animación, de una verdad o conjunto de verdades, hondamente rectificadoras a la hora de la encarnación anhelada siempre por los poetas.

El mal teatro, con la complicidad de lo espectacular, de lo aparatoso de



«NUESTRO PRIMER PROPOSITO ERA DESENVOLVERNOS SOLO EN AMBIENTES UNIVERSITARIOS. DESPUES HEMOS IDO AL CAMPO, Y HEMOS ENCONTRADO ALLI TANTA CORDIALIDAD Y COMPRENSION —QUIZA MAS— QUE EN LAS CAPITALES», DECLARABA FEDERICO GARCIA LORCA (EN LA FOTO, VESTIDO CON EL «MONO» DEL GRUPO) EN 1933. CUANDO YA LA BARRACA LLEVABA VARIOS MESES DE EXPERIENCIA.

"LA BARRACA": ENTREVISTA CON SU DIRECTOR, FEDERICO GARCIA LORCA

—¿Porvenir de La Barraca?

—Precisamente lo que más me preocupa es asegurar la continuidad de este teatro, que no sé por qué ha dado en llamarse La Barraca. Al principio pensamos abrir en Madrid una barraca, para dar en ella representaciones, y después, Barraca se ha seguido llamando, hasta que nos encariñemos con el nombre. Tenemos una subvención, y a mí el entusiasmo no me falta, que hasta me hace incurrir en inmoralidades, como la de no cobrar nada por mi función de director, lo mismo que mi compañero Eduardo Ugarte. Nuestro ideal sería que surgieran en España muchos grupos universitarios que formaran otras tantas 'barracas'. Por eso me esfuerzo en despertar el interés de los estudiantes por el teatro, que es cosa que se alimenta y necesita del esfuerzo colectivo. Para conseguirlo llevo en mi compañía varios muchachos —poetas jóvenes— a quienes trato de formar como directores de escena. Un teatro es, ante todo, un buen director.

—¿Qué ambiente han encontrado?

—Bueno. Muy bueno. Magnífico. Nuestro primer propósito era desenvolvernos sólo en ambientes universitarios. Después hemos ido al campo, y hemos encontrado allí tanta cordialidad y comprensión —quizá más— que en las capitales. Todo esto a pesar de las imputaciones canallescas de los que han querido ver en nuestro teatro un propósito político. No; nada de política. Teatro y nada más que teatro.

Recuerdo haber tenido en Almazán una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos, al aire libre, el auto 'La vida es sueño'. Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos.

—¿Carácter de su repertorio?

—Se ha dicho por ahí que por qué no representábamos obras modernas. Por la sencilla razón de que en España casi no existe teatro moderno; las cosas que se representan suelen ser de propaganda y malas, y

sólo cobran vida gracias a los excelentes directores que las montan. Nuestro teatro moderno —moderno y antiguo, es decir, eterno, como el mar— es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente. Mientras tengamos sin representar un 'Mágico prodigioso', y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno?

—¿Sentido de su recitación?

—Poco se sabe de la recitación del teatro clásico. Sólo conocemos los elogios de los autores a los comediantes. Nosotros tratamos de recitar dando su valor pleno a cada verso, lentamente, subrayando con énfasis, con mucho énfasis, cuando el verso lo requiere. Únicamente tropezamos con la dificultad de la carencia de signos de puntuación para el recitado, de signos que indiquen la calidad, el valor de cada pausa, que en el verso son tan distintas de las de la prosa. Nosotros medimos y calculamos la extensión de cada pausa, lo que produce en escena una armonía en los silencios realmente extraordinaria. El campesino que nos escucha quizá no perciba, naturalmente, lo que puede percibir, todo el simbolismo del pensamiento de Calderón; pero ve y plenamente intuye la calidad mágica de sus versos.

—¿La decoración?

—Nuestros medios no nos dan sino para una decoración simplista, sobria, de buen gusto, pero limitada en sus medios de expresión. Esto no es teatro de arte. En cuanto a la arqueología, no me interesa. Cuando la hagamos, será sólo de una manera intencional y estilizada. Si tuviera dinero, me gustaría hacer varias versiones de la misma obra; una, antigua; otra, moderna; una, fastuosa; otra, muy simplificada. Pero como no lo tenemos, seguiremos, sólo con nuestro tablado, recorriendo los campos y las ciudades de España".

ENRIQUE MORENO BAEZ
("Revista de la Universidad
Internacional de Santander",
número 1, 1933.)

montajes casi siempre desquiciadores, intenta que sus audiencias amen lo teatral, participen en su ficción, apenas animada por una idea originaria.

El teatro de La Barraca,

aquel que nos produjo hace algunos años complejo de inferioridad teatral a quienes no militábamos en sus filas, fue creado por Federico García Lorca para que el espectador dejara, en definitiva, de

serlo y se convirtiera, de testigo de una ceremonia pobretona o aparente, en el protagonista enquiciado de ideas y verdades hechas naturaleza, más expresivas a poder ser que la propia vida. ■ E. A.