

**EL SECRETO DE RAMÓN J. SENDER: UNA PUESTA EN ESCENA
PARA LA RENOVACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Irene GONZÁLEZ ESCUDERO*
Universidad de Valladolid

La obra de Ramón J. Sender ha sido valorada positivamente por la crítica a lo largo del siglo xx. No obstante, este reconocimiento ha sido sobre todo provocado por las obras literarias escritas durante su exilio y, casi siempre, ligado a ciertas ideologías políticas que han propiciado, en ocasiones, que su obra también haya sido juzgada con cierta reticencia por parte de algunos críticos.

El teatro es un género propicio al cambio. Por su naturaleza, puede ser considerado como una de las expresiones artísticas que mejor pueden soportar e intuir los cambios producidos en las distintas sociedades. A lo largo de la historia de la humanidad se han llevado a escena cambios de importancia histórica, política o social que afectan a la vida cultural de los hombres. Su cercanía para con los espectadores y su facilidad para la empatía hacen de este género uno de los más, digamos, humanos. Todo ello ha guiado este estudio, para intentar responder a una pregunta: ¿de qué manera fueron introducidas las novedosas tendencias teatrales europeas en nuestro país? Y así es como nos encontramos con la obra poco conocida de Ramón J. Sender. Esta curiosidad también ha servido para abordar unas ideas literarias que, si bien ya son conocidas, ahora han hallado una autoridad en que apoyarse. Estas y otras cuestiones han permitido reconocer la pasión que Sender ponía tanto en sus textos como en sus ensayos teóricos y críticos, que fueron muchos, y ratifican las ideas en cuanto a la función de la literatura en la historia y su influencia en la conciencia social de las distintas épocas en las que las obras son leídas.

Se ha pretendido en el presente artículo recuperar dos de estas obras no tan atendidas dentro de su producción literaria y que vienen a mostrar su faceta como

* irenegescudero@gmail.com

crítico y creador de obras teatrales. Estas obras son *Teatro de masas*, de 1932, y *El secreto: drama en un acto*, que salió a la luz en 1935. Ambas se relacionan, pues la primera es una colección de ensayos teóricos sobre el teatro y la segunda es la primera obra teatral de importancia que se conserva de este escritor. Se sabe que hubo antes otras piezas dramáticas, pero se perdieron durante la Guerra Civil española. Así que este estudio pretende señalar de qué manera Ramón J. Sender llevó a cabo sus propuestas teóricas sobre el teatro.¹ El escritor aragonés planteó una serie de renovaciones teatrales que respondían a una generalizada tendencia europea y que se basaban, sobre todo, en influencias del teatro ruso, tanto en el plano teórico como en el práctico y el ideológico. Las ideas principales que se incluyen en *Teatro de masas* muestran las nuevas técnicas que emergían en el teatro europeo durante los años treinta. Ideas que ahora parecen muy comunes y cotidianas, pero que en estos años eran un absoluto cambio en cuanto al hecho teatral en su totalidad, desde el texto hasta llegar a todos los factores que conforman el montaje de una obra y su recepción.

En este estudio también se alude a la recepción que tuvieron las representaciones de *El secreto*. Con el análisis de este drama y las noticias sobre su estreno se ha pretendido comprobar que lo que el escritor expresaba en su *Teatro de masas* se correspondía con la realidad teatral del momento. Estas críticas eran muy favorables y permiten comprobar la destacada figura de Sender en estos años y la importancia del teatro para los españoles.

No parece adecuado para el tema central del presente artículo la referencia a la semblanza biográfica y humana de Ramón J. Sender. Estos datos se pueden encontrar fácilmente, y es especialmente recomendable al respecto la biografía publicada por don Jesús Vived Mairal. Sin embargo, se incluyen algunas referencias bibliográficas para explicar cómo y por qué llegó el escritor aragonés a traer a España las nuevas tendencias europeas sobre el teatro; cómo y por qué tuvo una vida tan ajetreada..., para presentar, de una forma algo más argumentada, a un Sender que sobre todo se movió por un verdadero sentimiento de amor hacia el ser humano. Simplemente unas pinceladas sobre su vida durante los años veinte-treinta del pasado siglo, algunos datos importantes para entender cuál fue su proceso vital durante aquellos años.

EL HOMBRE Y EL ESCRITOR

Nacido en Chalamera el 3 de febrero de 1901, Ramón J. Sender llevará, como pocos escritores de su época, las impresiones de su infancia, adolescencia y madurez a las páginas de sus obras. Unas referencias que quizá le ayudaron a sostener su

¹ El presente artículo no hubiera sido posible sin la colaboración del Centro de Estudios Senderianos del IEA y de Ester Puyol Ibor, que me proporcionó la obra teatral y su desinteresada ayuda, así como sin la aportación bibliográfica de la doctora Domínguez de Paz y del doctor Aznar Soler, que supuso la columna vertebral de este estudio.

identidad frente a los traumáticos sucesos de su vida.² Su autodidactismo le llevó a leer con avidez multitud de obras que le procuraron conocimiento y admiración por ciertos autores, como Cervantes, Quevedo o Goethe, que más tarde se verán plasmados en las características de su escritura.

Desde muy temprana edad publicó artículos en diarios aragoneses y madrileños como *El Sol* o *Crisol*. En abril de 1929 Sender tuvo su primer contacto con la CNT y en 1930 publicó en el diario *Mañana*, revista cenetista, un artículo titulado «Diatriba del arte puro», en donde por vez primera aboga por un arte comprometido. Fue en este mismo año cuando abandonó *El Sol* y pasó a publicar en otros periódicos de la CNT como *Solidaridad Obrera* o republicanos como *La Libertad*.³ Durante estos años editó la novela *Imán* (1930), que pronto se convirtió en una referencia de la novela social y comprometida del momento.

Cuando se proclama la República Ramón J. Sender deja de escribir en *Solidaridad Obrera* durante unos meses. En este tiempo ocurrieron algunos de los acontecimientos que marcarán el pensamiento del escritor aragonés. Por un lado, la huelga de Telefónica impulsada por CNT y AIT, que fracasó, y donde trabajaba su futura esposa, Amparo Barayón. En 1931 se producen los trágicos sucesos de Castilblanco, donde los campesinos lincharon a unos guardias civiles que intentaban reprimir una manifestación. Pocos días después, se respondió disparando a quemarropa a varios manifestantes en Arnedo. *Solidaridad Obrera* respondió con una campaña contra estos sucesos que produjo la suspensión de su publicación durante unos meses. La situación propició un distanciamiento con los movimientos libertarios y un acercamiento al marxismo, pero años más tarde Sender le contó a Francisco Carrasquer:

Estaba fatigado de la esterilidad de los esfuerzos del M. L. (Movimiento Libertario). Luego vi que la esterilidad era peor con los C. (comunistas) y que no había en ellos siquiera sentido de lo humano elemental ni de lo humano universal, que suelen ser una misma cosa. Al menos los ácratas tienen esto último.⁴

Y en *Monte Odina* afirmó: «La verdad es que en el tiempo en que yo nací, una persona decente solo podía ser anarquista en España».⁵

Queda poco tiempo para que Ramón J. Sender publique *Teatro de masas* y *El secreto*. Es durante estos años cuando se alzaban las primeras críticas hacia el teatro español, que se sentía en crisis. El escritor no quedó ajeno a estas polémicas, sino que reaccionó con su propia respuesta de perfil claramente revolucionario. Lo hizo

² Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender: biografía*, present. de Ángel Alcalá, Madrid, Páginas de Espuma (Voces / Ensayo, 14), 2000.

³ Sobre la obra periodística de Ramón J. Sender en los años veinte y treinta, véase José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender: periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 40), 1994.

⁴ «Cuestionario [enviado por Francisco Carrasquer a Ramón J. Sender en noviembre de 1966]», *Alazet*, 3 (1991), p. 177.

⁵ *Apud* Jesús Vived Mairal, *op. cit.*, p. 201; Ramón J. Sender, *Monte Odina: el pequeño teatro del mundo*, cito por la ed. de Jean-Pierre Ressayat, A Coruña, Edición do Castro (Biblioteca del Exilio, 15), 2003, p. 475.

mediante una serie de artículos titulados «Teatro nuevo» que publicó en *La Libertad* entre los años 1930 y 1931.⁶ Diez artículos conformaban esta serie que más tarde, en 1932, recopiló y aumentó en *Teatro de masas*. Este libro se publicó en la editorial Orto, enlazada con la revista del mismo nombre. Un proyecto centrado en la crítica del teatro burgués, dirigido a una minoría, y en la consecución de un teatro que sintonizara con los auténticos problemas de las masas.

También en los años 1932 y 1933 ocurrieron una serie de acontecimientos sociales de gran relevancia, como la insurrección en la cuenca del Llobregat, promovida por la FAI, los sucesos de Casas Viejas, multitud de huelgas o el golpe de Estado fallido del general Sanjurjo, entre otros. Y, en el orden cultural, el Congreso de Intelectuales Antifascistas en Ámsterdam o la creación de La Barraca, dirigida por Lorca y Ugarte, quienes, en cierto sentido, compartían ideas con Sender en cuanto al hecho de acercar la cultura a las zonas menos favorecidas cultural y económicamente. Todo ello llevó al escritor a crear obras totalmente vinculadas con estos hechos. En 1932 también estaba terminando su novela *Siete domingos rojos*, donde se refleja el espíritu anarcosindicalista, por un lado, y la muerte del burgués, por otro.

En 1933 Ramón J. Sender viaja a la Unión Soviética y a su regreso su prestigio había aumentado considerablemente. Algunas de sus novelas, como *Imán, O. P. (Orden Público)*, *Siete domingos rojos*, *Madrid-Moscú* o *Viaje a la aldea del crimen*, habían sido traducidas ya, o estaban a punto de serlo, a varios idiomas. Sobre sus experiencias en este viaje publicó varios artículos en *La Libertad*. El año 1935 es destacable para mi cometido por la aparición de la revista *Tensor*. En ella escribió Sender un artículo titulado «La cultura española en la ilegalidad», en el que hacía referencia al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En este congreso se plantearon ciertos temas relacionados con la literatura que fueron de vital importancia para la situación cultural del país. Aunque la revista *Tensor* tuvo un carácter efímero, en ella se publicó *El secreto*, drama en un acto de agitación social.

En enero de 1936 se hizo público que Ramón J. Sender había sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su obra *Mister Witt en el Cantón*. Una novela contextualizada durante la I República, cuando Cartagena se declaró independiente. Este premio le supuso muy buenas críticas, pero con el triunfo del Frente Popular las cosas cambiaron. Sender, como muchos otros escritores, había prestado su pluma y su prestigio al nacimiento de organismos nacionales e internacionales de tendencia comunista y antifascista. Con los funestos acontecimientos históricos quedó truncada la publicación de varias obras de teatro en un acto: *El Cristo*, *El sumario*, *La llave*, *El duelo* y *El secreto*. Se sabe que estas obras fueron representadas, aunque solo tenemos noticias de *El secreto*.

Es curioso cómo el escritor aragonés pasó de ser testigo a protagonista con los acontecimientos militares de 1936. Como hombre comprometido con los problemas

⁶ José Domingo Dueñas Lorente, *op. cit.*, pp. 236-252.

sociales y políticos de su época, llegó a ser comandante del 5.º Regimiento, tras haber sido separado de su esposa y sus hijos (Ramón y Andrea) durante el alzamiento militar. No mucho más tarde fusilaron a su esposa y a su hermano Manuel, que había ejercido el cargo de alcalde en Huesca. Sin embargo, Sender logró encontrar y evacuar a sus hijos y, tras un tiempo en Francia, decidió expatriarse a América, no sin antes haberse encontrado solo frente al acoso de algunos altos mandos comunistas durante su militancia activa en la batalla. Comenzaba así un largo exilio protagonizado por la memoria y los recuerdos, la reflexión, el distanciamiento y la violencia, que serían el eje central de sus creaciones literarias. Cabe mencionar aquí algunas de sus conocidas y reconocidas obras, como *Réquiem por un campesino español*, *Crónica del alba*, *El verdugo afable*... Sobrevivía como profesor de literatura española mientras ideaba sus ficciones, casi siempre con un carácter parábólico y universal. Aunque sí que volvió a España en varias ocasiones, una de ellas en 1969, tras haber sido galardonado con el Premio Planeta por *En la vida de Ignacio Morel* (Franco había decretado ese año una amnistía para todos los crímenes de la Guerra Civil), Ramón J. Sender murió en San Diego en enero de 1982, habiendo visto al fin su obra de exilio publicada en España desde 1965.

UN DRAMATURGO RENOVADOR EN EL CONTEXTO TEATRAL DE SU ÉPOCA

En los años veinte, era Valle-Inclán la gran figura que pujaba por la renovación teatral haciendo público su desprecio por los empresarios, los actores y el público de mal gusto en el ambiente cultural de esta época. Fue uno de los primeros en buscar la comunicación entre el público y el pueblo, aunque en este sentido fue un teatro marginal. Ramón J. Sender admiró mucho al escritor gallego, pero, aunque los esperpentos influyeron de manera notable en su obra, no compartía con el dramaturgo sus ideas sobre la escena. Para Sender lo verdaderamente importante era el gesto y la acción, mientras que para Valle tenían más peso el texto y la puesta en escena. Era un momento en el que ya se empezaban a oír algunas voces contra la imposición del gusto del empresario frente al de los autores que buscaban ese cambio. Así, denunciaban que el gusto del público y la asistencia al teatro estaban determinados por lo que imponían los empresarios teatrales y no se dejaba mostrar otro tipo de espectáculos que dejaran juzgar al público qué era lo que más le gustaba. Con ello también se criticaba la quietud de algunos montajes escénicos en comparación con las propuestas de renovación vinculadas a las vanguardias que ya se explotaban en la Europa de posguerra.

Ramón J. Sender contribuyó a esta renovación del teatro español con su libro *Teatro de masas*, cuyas palabras introductorias dejan clara la finalidad de la obra: «Valgan estos ensayos como contribución a la labor de los amigos que en Madrid y en Barcelona trabajan al rojo —al rojo de fragua— nuestro proyecto de teatro de masas».7

⁷ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932.

Federico García Lorca, como uno de sus contemporáneos, fue de especial interés para Sender. Comprometido como el aragonés en la crisis teatral del momento, y con la fundación del grupo teatral La Barraca, nuestro autor pronto se dio cuenta de la especial sensibilidad de Lorca para la creación teatral, tanto desde el punto de vista literario como escénico y plástico. La ideología del andaluz, más cerca del folclore y lo popular y con una mirada sentimental hacia España, no era algo que el escritor aragonés admirara, pero sí veía en él un enorme potencial para su manera de entender el teatro y unas manifestaciones líricas extraordinarias y talentosas.⁸

Otro autor teatral que Ramón J. Sender apreciaba por sus trabajos era Alejandro Casona. Este estrenaba en Barcelona, en diciembre de 1935, la pieza titulada *Nuestra Natacha* con una muy buena acogida. Cuando la obra se representó en Madrid, unos meses más tarde, Sender asistió y dejó constancia en *La Libertad* de esta manera:

Me parece el primer intento serio entre nosotros de un teatro con la inteligente preocupación, no de una realidad quieta, invariable, estática, que es la que gusta al buen burgués, sino de una realidad dinámica, progresiva, en avance. O sea —y perdón por la frase seudocientífica— de una realidad dialéctica. En ese camino esperan a Casona, si persevera, grandes alegrías, que, naturalmente, compartimos sus amigos y su público.⁹

Con estas palabras el escritor aragonés deja constancia de que había una intención entre varios autores de teatro de llevar a cabo una renovación teatral que anhelaban. Junto con estos dos autores habría que destacar también la figura de Rafael Alberti, que, aunque conocido más bien como poeta, llevó a cabo incursiones en el teatro y en las nuevas ideas acerca del mismo que impulsaron este intento de renovación.

En este mismo sentido se puede hablar de Rivas Cherif, que, aunque desde otras perspectivas, también contribuyó, con su trabajo como director teatral, a hacer más visible y accesible el teatro de vanguardia. Propuso muchos de los elementos escénicos que se utilizaban en la nueva concepción del teatro europeo, más simplificados y estilizados que los del teatro anterior. Se fijó en autores como el británico Edward Gordon Craig, el francés Jacques Copeau, el suizo Adolphe Appia, el austríaco Max Reinhardt o los rusos Sergei Diaghilev y Vsevolod S. Meyerhold, todos ellos grandes pioneros de la renovación en el ámbito de las artes escénicas europeas. Además mantuvo estrecha relación, tanto personal como profesional, con García Lorca. Con todas estas referencias, hay que destacar la figura de Cipriano de Rivas Cherif como uno de los más importantes introductores de las nuevas corrientes en la escena española. De estas se extrae una premisa que será fundamental en este cambio: el papel de los directores de escena, que coordinaban y supervisaban todos los elementos que participaban de las nuevas propuestas.

⁸ Ramón J. Sender, *La llave: drama en un acto*, ed. de Jesús Vived Mairal, Huesca, IEA, 2001.

⁹ *Apud* Ramón J. Sender, *La llave: drama en un acto*, ed. cit., pp. 37-38; Ramón J. Sender, «Una cuartilla para Casona», *La Libertad*, 24 de marzo de 1936, p. 4.

Gracias al trabajo, sólidamente documentado, de M.^a Carmen Gil Fombellida en su libro sobre el teatro de la II República,¹⁰ se han podido consultar las propuestas, dentro del teatro comercial, que se representaron en el Teatro Español de Madrid entre 1930 y 1935. Cabe destacar la importancia en la escena de obras clásicas del teatro español como pueden ser las de Lope de Vega. El Fénix de los Ingenios y Calderón de la Barca seguían llenando teatros, mientras que los jóvenes escritores de la época sentían este teatro en crisis y no se les permitía apenas mostrar sus montajes.

En un panorama más global dentro de la situación cultural de la España de los años treinta, se hace indispensable hablar de José Ortega y Gasset para completar, desde el punto de vista teórico, todas estas tendencias de vanguardia que se estaban dando en Europa. Como punto de partida para explicar la situación cultural e ideológica de la España de este momento, no podemos dejar de acudir a *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset. Pero, de hecho, no toda la cultura orbitaba alrededor del pensador, sino que existían numerosas voces que pedían fervientemente otra mirada ante esta nueva realidad. Este es el caso de José Díaz Fernández, del que más adelante se darán unas breves pinceladas, o de Ramón J. Sender, que siempre abogaron por una cultura para las masas. En el lado opuesto escribía Ortega. Para el prestigioso escritor el fenómeno de las masas es algo nuevo, que no se puede interpretar a la luz de la tradición. El hombre-masa, que todo lo ocupa, es un ser ingrato e insolidario, algo así como un niño mimado que no valora lo que la nueva sociedad del siglo xx le está proporcionando con todos los avances tecnológicos. Por citar algunas de sus ideas:

Quedamos en que ha acontecido algo sobremano paradójico, pero que en verdad era naturalísimo: de puro mostrarse abiertos mundo y vida al hombre mediocre, se le ha cerrado a este el alma. Pues bien: yo sostengo que en esa obliteración de las almas medias consiste la rebeldía de las masas, en que a su vez consiste el gigantesco problema planteado hoy a la humanidad.

[...] En este caso se trataría de hermetismo intelectual. La persona se encuentra con un repertorio de ideas dentro de sí. Decide contentarse con ellas y considerarse intelectualmente completa. Al no echar de menos nada fuera de sí, se instala definitivamente en aquel repertorio. He ahí el mecanismo de la obliteración.¹¹

Si a esto se añaden las palabras con las que se inicia la obra:

Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas cabe padecer.¹²

¹⁰ M.^a Carmen Gil Fombellida, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 319-324.

¹¹ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Barcelona, Espasa-Calpe, 2012, pp. 133-134.

¹² *Ibidem*, p. 79.

se puede uno hacer una idea de lo interminablemente lejos que estas ideas estaban de las de Sender y de otros muchos intelectuales del momento. Si para Ortega el hombre-masa no tenía potestad para pensar, ni para gobernar y ni siquiera para protestar por ello, para otra serie de escritores y pensadores del momento tenía todo su derecho y, es más, la obligación. La masa, esa gran cantidad de obreros que generaban riqueza, que trabajaban duro, que pedían una vida digna, eran personas ante todo. Muchos de ellos eran completos iletrados (situación que se debía solucionar), pero otros poseían una inteligencia y una idea global del mundo que no sé si Ortega no conocía o no quería conocer. El hecho de enunciar a la masa como hijos mimados que no se merecían nada de lo que las innovaciones les ofrecían es una vuelta atrás y una llamada desesperada por un retorno a la sociedad del siglo XVIII, ya que para Ortega todo este problema de la masa se gestó ya en los albores del siglo XIX.

Ante estas ideas que imperaban, más que por acertadas, por el prestigio de su autor, Ramón J. Sender hace otra reflexión acerca de las masas. Principalmente porque el sentimiento del escritor hacia sus propios congéneres era mucho más importante que el mero hecho de que fueran muchos y no «encontrara sitio en el teatro».¹³ Sender apela a la emoción, a los nuevos caminos por recorrer, al amor, la justicia, el bien, el sentido humanitario, la belleza y la inteligencia:

¡No queremos los sucesos compuestos por inteligencias enfermas de mentira burguesa, sino los sueños originales —de origen— de las mentes nuevas a través de un sentido multitudinario de la emoción! Allí donde las multitudes coinciden está lo inmutable y lo eterno. Allí donde los sueños de los hombres juntos coinciden está la realidad real.¹⁴

Junto con *La rebelión de las masas*, también destaca en la producción de Ortega *La deshumanización del arte*, ante la que Sender reaccionará de forma contraria en su *Teatro de masas*, como recordaremos en el estudio de la misma. Pero no hay que olvidar que las vanguardias eran un referente en el momento, aunque solo para una inmensa minoría. El elenco de *-ismos* que se crearon durante estos años en Europa se hacía eco en nuestro país de una manera inevitable. Pero esto tampoco casaba con las ideas de Sender, pues su confianza en el género humano traspasaba las cuestiones artísticas *per se*. No concebía un arte sin el hombre, al igual que no imaginaba al hombre sin una conciencia social. Las prioridades de la sociedad en la que le tocó vivir eran claras: la formación cultural de las masas y la lucha contra el fascismo. Aquí recae la idea del artista como obrero, como herramienta para salvar las injusticias sociales que rodeaban al hombre. La masa no tiene por qué ser muy instruida; el cambio de visión tiene que ver con no menospreciar una mirada ingenua del gusto sobre el arte. Es decir, las miradas ignorantes sobre cualquier tipo de obra eran lo que tanto ofendía a Ortega. Sender, en cambio, les otorga un valor. Reivindica una mirada fuera de teorías y poéticas que, en cierto sentido, condicionan las opiniones

¹³ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 115.

humanas. Sender deja libertad de interpretación y eleva a categoría de crítico a todo aquel que se acerque a la obra. Así, explica en su *Teatro de masas*:

No solo no importa la incultura del público, sino que para un autor de verdadero talento el público ideal —desde el punto de vista de la capacidad de emoción— sería un público de analfabetos. La acción pura es entendida sin internuncios retóricos, sin literatura.¹⁵

También queda esta idea fijada cuando, en una entrevista concedida a José Luis Salado para el *Heraldo de Madrid*, aparecida en mayo de 1930, declaraba:

El arte y la inquietud social son quizá inseparables en nuestro país. Si el arte no es franca y profundamente humano no me interesa, y un escritor sincero que se plantee no el problema estético de sí mismo, sino el problema de una realidad exterior que nos rodea y envuelve y a la que es imposible adaptarse sin deformación, tiene que producir, naturalmente, una literatura social.¹⁶

Su argumentación queda clara. El arte debe ser sentido, nada más lejos de las vanguardias. El público de cada época las admiraba e iba en masa a verlas; no entiende Sender cómo pueden las vanguardias desligarse de este proceso de recepción. Con estas ideas tampoco debe entenderse que Ramón J. Sender se cerrara ante las nuevas tendencias. Las innovaciones en cuanto a la experimentación con nuevas formas estéticas de expresión sí calaron en este escritor aragonés, tanto en su producción novelística como teatral. Las nuevas técnicas escénicas y de composición arraigaron en él, al igual que en otros muchos creadores de la época. En este sentido se puede nombrar a José Díaz Fernández, que supuso una influencia, tanto teórica como práctica, en los textos narrativos de Sender. Gracias a su *nueva poética*, recogida en su libro de ensayos *El nuevo romanticismo*,¹⁷ defiende una postura esencialmente distinta a la de los románticos del siglo XIX, evadidos de la realidad por la confrontación entre el individuo y la sociedad. En la obra del escritor salmantino lo que se postula no es una evasión de los problemas, no rehúye los conflictos de la vida, sino que los afronta como un paso previo para la transformación social. Para Díaz Fernández los escritores orteguistas viven en su torre de marfil evitando cualquier tipo de compromiso social, y él defiende la idea de que la verdadera vanguardia será aquella que realmente se comprometa con una lucha de clases hasta que se consolide completamente un nuevo orden social y exprese unas inquietudes de pensamiento que ya sobreolaban las conciencias europeas de la época. Es lo que se vino a denominar *literatura de avanzada*, que sería una oposición al orteguismo y cuyos principios vendrían a ser una literatura social y humanizada sin detrimento de su valor artístico. Este autor escribió estos ensayos ocupándose del género de la novela,

¹⁵ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 12.

¹⁶ Apud Jesús Vived Mairal, *op. cit.*, pp. 187-188; José Luis Salado, «Los nuevos: Ramón J. Sender engordó cuatro kilos en la cárcel», *Heraldo de Madrid*, 15 de mayo de 1930, p. 8.

¹⁷ José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, 1930; cito por la ed. de César de Vicente Hernando, USA, Stockero, 2013.

pero sus principios teóricos fueron más allá de la prosa. Con este fragmento se entenderá mejor su postura:

La literatura de vanguardia, el culto de la forma, la deshumanización del arte, ha sido cultivada aquí por el señoritismo más infecundo. Contra esos escritores está la generación de 1930, partidaria de una literatura combativa, de acento social, que Espina, Arderús y yo hemos defendido en *Nueva España*. [...] Nuestra literatura de avanzada nace, pues, con la nueva generación revolucionaria de España. Sería inútil, sin embargo, que quieran acogerse a las banderas revolucionarias los señoritos de la literatura. Estamos hartos de estafas y con el ánimo bien dispuesto para ejecutar al fascismo literario que dedica a Góngora el homenaje de una misa.¹⁸

Gracias a Díaz Fernández se puede entender cuál es la nueva concepción que intento explicar. No es que estos autores fueran totalmente contrarios a los movimientos de vanguardia europeos, sino que los creían necesarios, pero para una transformación social. No solo se quedaban en las nuevas concepciones estéticas, sino que su visión traspasaba los límites artísticos para llegar al alma humana. En este mismo sentido también se debe mencionar a Pablo Neruda, que en el año 1930 hacía un llamamiento por la *rehumanización del arte*, idea que influyó mucho en ciertos autores que, como Sender, nunca se habían separado de lo humano y lo social. Así, aparte de nuestro escritor, se puede encontrar en esta lista a Rafael Alberti, María Teresa León, Max Aub o Jacinto Grau, que seguían las exigencias de un teatro revolucionario para la realidad española.

Con todo, queda claro que los contenidos que se suelen estudiar en las historias de la literatura no se ajustan a una realidad de época, y las pruebas lo demuestran. En los años treinta no solo existían las vanguardias, Ortega y Gasset o el grupo del 27 como tendencias artísticas del momento, sino también un amplio grupo de escritores que pugnaban por un arte más comprometido y solidario, abierto a las masas.

Hasta aquí se ha comentado la situación teatral y cultural en España, pero no hay que olvidar que las nuevas tendencias europeas jugaron un papel esencial para esta renovación teatral. Para poder entender estos cambios se puede exponer de forma sintética la situación del teatro en Europa y del panorama teatral y de otros autores clave para la renovación. Hasta la primera década del siglo xx, lo que predominaba en las tablas era un teatro de corriente realista y naturalista, y estas renovaciones plantearon una ruptura total con este y abarcaron distintos aspectos de la representación, desde lo literario hasta la escenografía. Las innovaciones se pueden entender gracias, entre otras cosas, a los progresos técnicos e industriales de principios del siglo xx, la popularidad del cine o la importancia del director de escena. Para llevar a cabo dichas innovaciones hubo muchas propuestas, aunque el teatro realista y naturalista se seguía representando y seguiría siendo el más comercial y el que más

¹⁸ Una breve reseña de algunas respuestas se puede encontrar en Laurent Boetsch, *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985, pp. 43-47.

espectadores tendría (lo que coloquialmente se llamaba *teatro burgués*). Algunas de las nuevas propuestas fueron el teatro simbolista, con cultivadores españoles como Unamuno o Jacinto Grau; el expresionista, donde Valle-Inclán destaca con sus esperpentos; el teatro surrealista de García Lorca, o el teatro de la crueldad, del que Antonin Artaud es uno de sus máximos exponentes, caracterizado por la utilización de códigos extralingüísticos para crear un espectáculo total y que, además, suele introducir elementos mágicos que recuerdan los orígenes del teatro y pretende provocar al espectador con violencia para acabar con la tradicional pasividad del público. Y por último el teatro político, donde se incluiría el de Ramón J. Sender, aunque sus mayores representantes son los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht, cuyo teatro influyó en las concepciones del escritor aragonés.

Con este somero acercamiento a la realidad teatral de la época en Europa, se puede advertir un cambio de concepción de las artes en general y de las nuevas vanguardias estéticas. Sender no será ajeno a estas nuevas tendencias, ya que, como periodista y escritor, estaba al tanto de las novedades. Además, el viaje que realizó a Moscú, ya en 1934, le permitió vivir en primera persona un tipo de teatro mucho más político y social, como él mismo describió y publicó a su regreso mediante distintos artículos sobre su experiencia. Todas estas nuevas ideas le hacen reunir sus artículos o ensayos sobre el teatro en el libro que publicará en 1932, *Teatro de masas*. Muchos de ellos ya habían aparecido en *La Libertad* bajo el epígrafe de «El teatro nuevo», entre el 11 de septiembre de 1930 y el 3 de marzo de 1931.

TEATRO DE MASAS

Teatro de masas (1932) pretendió ser una referencia en la nueva concepción del teatro, no solo en un sentido de renovación, sino también en un sentido de reivindicación de las masas y el proletariado. A lo largo de estos artículos Ramón J. Sender hace una serie de reflexiones acerca del teatro como arte y de su recepción por el público de la época. Es un espectáculo que llega de forma directa al público, que le puede hacer sentir y reflexionar, que se puede trasladar y llegar con él a todo tipo de personas y de lugares. El teatro es para Sender lo que mejor representa el estado de sensibilidad media de una época, pero en la sociedad española no es así. En España ve el divorcio de tres minorías: los empresarios, el viejo teatro realista y los jóvenes partidarios de un *teatro poético* que, de forma generalizada, excluían al público, a la masa, de sus intereses, con lo que quedaba imposibilitada una visión y un juicio amplio de las propuestas escénicas. El resultado es, con sus propias palabras, «la dictadura del empresario». En este sentido, Sender no comprende un teatro minoritario, que no deja de ser un eufemismo para el fracaso teatral, ya que el verdadero teatro es aquel que tiene muchos espectadores. A su juicio, quien va al teatro en estos años es una minoría que actúa por inercia porque sus juicios han sido impuestos por el gusto de los empresarios. Los que se han aventurado a hacer reflexiones acerca de la situación teatral en España, según cuenta en este libro, dicen que en España no

hay un público adecuado para la renovación de temas y de procedimientos. Sender responde con estas palabras:

Sacan a cuento también la frívola cuestión de si el artista educa a la masa o es esta —la sensibilidad colectiva— quien lo encauza y le da la norma. Olvidan que el artista es al mismo tiempo unidad y masa y que la obra se produce en una zona neutral de equilibrio controlada al mismo tiempo por el creador, el crítico, la masa y la individualidad.¹⁹

De esta manera, Ramón J. Sender pone de relieve la importancia del público en el hecho teatral. Otorga a todo espectador la potestad para juzgar una obra, lo que propicia poner al mismo nivel tanto al autor como al público. Estas ideas, en definitiva, no nos resultan hoy en día extrañas ni halagüeñas si tenemos en cuenta la teoría de la estética de la recepción, formulada por Hans Robert Jauss en la década de los sesenta. Pero esta teoría tiene sus antecedentes varios años antes. El checo Jan Mukarovsky, junto con otras personalidades incluidas dentro del Círculo Lingüístico de Praga y con influencias del formalismo ruso, ya veían, tímidamente esta clase de concepciones sobre el objeto artístico. En el libro *Teoría teatral de la Escuela de Praga*²⁰ podemos encontrar una recopilación de ideas, con artículos de distintos autores acerca de estas nuevas concepciones en relación con el teatro. Mukarovsky, entre otros, defendía que una obra de arte nace de la interacción entre el creador y el receptor. De esta forma la obra cobra una función social, al quedar desvinculada de la estética individual del autor y de la creencia de ser su opinión superior a la de los otros. Probablemente Sender conociera esta clase de ideas gracias a su interés por las nuevas teorías europeas, pero sí considero como una novedad este tipo de propuestas dentro de España. También cabe la posibilidad de que no las conociera cuando escribió los ensayos que conformarían *Teatro de masas*. Hasta que Tzvetan Todorov no tradujo al francés en los años sesenta las teorías de los formalistas rusos y posteriormente las ideas que de ellos derivaron, no fueron conocidas estas ideas en el resto de Europa. La importancia de Sender en esta cuestión radica en su prematura y visionaria concepción sobre el papel del autor en el proceso de recepción del arte. Lo más interesante es ver cómo se anticipa varias décadas a una de las teorías más revolucionarias en el siglo XX y a su influencia posterior, ya no con esta idea, pero sí con la literatura social de los años cincuenta en España. Ramón J. Sender se muestra así, no solo como un buen novelista o crítico, sino que su importancia y su interés se vuelven mucho más trascendentes para la historia de la literatura española. Su papel, por tanto, ha sido fundamental y no merece estar relegado al cajón de novelista exiliado durante el régimen.

Es lógico pensar que este tipo de ideas sobre la autoridad del autor y la recepción de las obras se dieran, en primer lugar, en el marco de una reflexión sobre el

¹⁹ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 10.

²⁰ Jarmila Jandová y Emil Volek (ed. y trad.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos (Colección Arte, 198), 2013.

teatro. Este arte tiene unas características que hacen que los receptores estén muy presentes. Desde el aplauso como forma de aceptación, o el zapateo como todo lo contrario, hasta las miradas atentas y la presencia inherente al teatro, todo hace entender con sencillez la idea de tener al receptor mucho más en cuenta que en otros géneros literarios. Si a estas razones sumamos el origen del teatro, un arte muy antiguo y que siempre ha llamado la atención de los hombres, tenemos la fórmula perfecta para llegar a conclusiones tan innovadoras como las que nuestro escritor introdujo en España.

Sender completa esta argumentación con una serie de premisas pseudoantropológicas, se podría decir, en las que resalta las aptitudes de los españoles para empatizar con obras teatrales en las que debe primar la acción y la plasticidad. Según su planteamiento, el público español se sugestionaba a través de los ojos. Así, tiene una percepción especialmente aguda que le viene dada por un espectáculo muy español: los toros. Ramón J. Sender ve en este arte una educación teatral, excluyendo toda concepción inmoral que pueda tener esta clase de espectáculos. Lo que le importa es el hecho artístico en sí y, con esta premisa, distingue entre un *teatro literario* y un *teatro teatral*. Este último se caracteriza por huir de los sentimentalismos y buscar la verdad artística. Con estas razones, en los espectáculos taurinos se descubre que no solo se piensa con el cerebro, sino con todo el cuerpo. Sender también basa estas ideas remitiéndose a los orígenes del teatro, donde se daba preferencia a los gestos con la danza y la pantomima, y aprovecha para hacer un llamamiento al hecho desnudo y subconsciente encima de las tablas. «Nada que no sea el hombre en acción ante una incógnita dramática puede interesar».²¹ Es en este punto donde se pueden encontrar coincidencias y diferencias con las ideas de Bertolt Brecht.²² El dramaturgo alemán concebía el teatro como un espectáculo para que el público hallara placer contemplando las duras actividades que le permitían sobrevivir en aquellos tiempos de desorden e injusticia. Brecht creaba sus obras sociales para que los trabajadores enfocaran su trabajo hacia una transformación del mundo y de la sociedad. Así, se pueden advertir ciertas similitudes entre ambos autores, sobre todo en esa sensibilidad y esa esperanza de conseguir un mundo mejor. Pero los dos autores disienten en el concepto que Brecht llamó *método del distanciamiento*. Para Brecht el público no debía percibir una empatía con los actores para poder seguir siendo objetivo respecto a los problemas sociales. En cambio, Sender busca la emoción en todos los sentidos.

La comparación entre la tauromaquia y el teatro le sirve también a nuestro escritor para denunciar la falta de evolución en el teatro español. Al igual que los toros han evolucionado en el último siglo de forma llamativa, Sender ve un estancamiento en la escena española. Mientras el vestuario de los actores iba adaptándose

²¹ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 20.

²² Jacques Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-Tau (Colección Libros Tau, 11), 1968.

a los nuevos tiempos, los autores y los comediantes repetían escenas y situaciones en los mismos marcos escénicos. Mientras que en España hay un gran desnivel entre el escenario (actores) y la sala (espectadores), en el teatro de masas de Moscú o Berlín, incluso en los toros, los protagonistas no hacen por destacar ni se distancian del público con un lenguaje complicado. A su vez, Sender denuncia un estatismo en cuanto a la renovación de los procedimientos técnicos (escenografía). Para ello remite a las innovaciones europeas del momento, como eran los juegos de luces de colores, la música, los decorados con perspectiva... Con esto lo que pretende hacer latente es que, en realidad, el problema del teatro español es que no existe. Si existiera, necesariamente habría evolucionado como en el resto de Europa o como los demás géneros literarios: «Si lo hubiera, dentro de su misma existencia se encontraría la necesidad biológica de la renovación, del progreso y el avance».²³ De este modo, Sender encuentra una explicación para entender por qué los actores protagonistas quieren resaltar en escena por encima del público y de los demás actores. Para Sender, si existiera un buen teatro, el actor estaría encantado de someterse, de anularse, pero como no es así lo que intenta es destacar su personalidad y exhibirla. El teatro, como los toros, debe estar concebido con hechos puros y simples que el espectador transforme en sensaciones estéticas, y para ello nada mejor que el público español. La clave de esta argumentación está en que el público reconozca la valía de la obra. Luego habrá distintos juicios y sensaciones ante un mismo hecho, pero esta colaboración es indispensable para hacer un verdadero *teatro de masas*, donde el público se convierte también en actor. Y esta colaboración no debe quedarse en lo superfluo. Entre el actor y el espectador ha de haber una serie de corrientes de emoción, es decir, el actor da algo al espectador con su representación y el espectador lo recibe y se lo devuelve en forma de emoción que el actor recoge, quedando el círculo cerrado. En este sentido, el teatro es una expresión artística que nos permite vivir algo único e irrepetible, y es en esta idea donde Sender encuentra la razón esencial por la que hay que darle un valor al público. Porque en el acto teatral no solo intervienen los actores o la escenografía, sino también los espectadores, que reciben la información creando un vínculo con los actores pero, a la vez, haciendo que esa representación sea un hecho irrepetible. Da igual las veces que una compañía represente la misma obra. Cada propuesta será distinta porque cada público será distinto, y esta es la grandeza del teatro que Sender supo analizar muy bien.

Ramón J. Sender sigue explicando los nuevos recursos escenográficos que se llevan a cabo en teatros de Moscú y Berlín. Hay diversos elementos que tienen importancia y que se subordinan a la plasticidad de la escena: la música, las luces de colores, la radio y el cine, frente a lo pictórico que marcaba el teatro realista anterior. Para explicar este proceso de cambio, Sender acude al *teatro de arte* inaugurado con la obra *El zar Feodor* de Alekséi Tolstói a finales del siglo XIX. El nuevo teatro

²³ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 22.

aportó algunas innovaciones como la división espacial de la escena, descubriendo y utilizando el valor dramático del emplazamiento más alto o más bajo del actor, y el sentido y la importancia del traje, del gesto y de la escena. También dieron al teatro un propósito espectacular que no dependiera tanto de lo literario y que se limitara a la materialidad de la escena, ampliando los planos, que hasta entonces solo habían tenido una perspectiva. De este modo las visiones se amplían y el engaño visual se hace factible gracias a la utilización de los telones de fondo, los volúmenes... Todas esas novedades que entraban por los ojos del espectador, como había apuntado ya Sender al comienzo de su obra, se van fundamentando a lo largo de la misma.

Habla nuestro escritor en su libro de otras tendencias teatrales europeas. Explica el estudiado movimiento del teatro sintético de Moscú, cuya figura esencial es Konstantín Stanislavski. En este tipo de obras encuentra Sender la esencia del verdadero teatro: las palabras que producen acciones, dejando, al leerlas, algo inconcluso. El aragonés explica de este modo una idea que ya ha ido surgiendo a lo largo de esta lectura: el teatro debe ser algo que se base en los gestos y en las acciones. Además, añade la importancia de ser inconcluso, lo que producirá el interés en el espectador y le mantendrá alerta sobre la acción. De esta forma se consigue que las representaciones no se basen en el texto sino en la acción. Esta será la clave para el nuevo teatro, frente al teatro clásico, que se fundamentaba esencialmente en el texto dramático y no en la acción de los personajes. Personajes, por otro lado, que no dejan de ser maniqueos y previsibles, circunstancia que no se opone al hecho de que, siguiendo estas nuevas premisas, las obras puedan ser representadas de muy diversas formas según el director que las monte. Cuando una obra dramática posee en esencia esos actos de habla, la representación puede llegar a tener infinitas interpretaciones, desde el mero declamar hasta la interpretación total con las nuevas tendencias escénicas, donde priman las dos innovaciones esenciales del nuevo teatro: la síntesis y la división espacial de la escena. Todo ello permite crear una intensidad que, según Sender, no hubiera podido ser imaginada por los autores de las obras.

Por otro lado, sigue explicando que la única deshumanización posible es la que se puede dar en el teatro, porque en el fondo, detrás de un actor, el espectador siempre verá a un hombre y, para que surtan efecto palabras excepcionales por parte de ese actor, se debe crear cierta deshumanización, cierto distanciamiento, que provocará una sugestión que, de otra forma, no sería posible tolerar por la psicología humana usual. Es en este momento cuando se entiende la crítica que hacía Sender al teatro de Valle-Inclán. Para él al teatro de Valle le falta eficacia en este sentido, porque, junto a una cierta deshumanización de los personajes, no acompaña a sus obras una disposición escénica adecuada. La nueva división espacial de la escena es lo que favorece esa sugestión, es decir, la eficacia ante el espectador, porque promueve esa infinidad de perspectivas con que, en su opinión, no contaba el teatro de Valle. También se ve un ligero acercamiento a las ideas de Brecht en cuanto al *método del distanciamiento*, pero hay diferencias. Sender alude a la *deshumanización* por ser un término muy en boga en ese momento, pero en realidad él no defiende un distanciamiento

como tal. Su *deshumanización* tiene más que ver con un distanciamiento predominantemente humano. Un proceso mediante el cual el espectador sea capaz de distinguir la realidad de la ficción, pero provocándole, a su vez, el sentimiento, la emoción y la duda.

Otra de las innovaciones que se explican en este *Teatro de masas* es la de las nuevas técnicas interpretativas de los actores. Lejos deben quedarse ya la voz altisonante, la ampulosidad, el querer conseguir la simpatía del público o el darle la espalda. Ahora, a las representaciones teatrales preceden una serie de reuniones donde se harán lecturas y debates sobre los personajes, los ambientes o los escenarios. Un trabajo, en definitiva, de documentación y de puesta en común entre los autores, los actores y los directores escénicos que hará que el hecho teatral tome mayores dimensiones. A raíz de estas reuniones, el director creará con los actores un ambiente espiritual para explicar cómo se debe sentir el personaje, dándole una vida y una personalidad propias. Esto no suena extraño. Se ha visto muchas veces en películas basadas en el mundo del cine, por ejemplo, cómo los actores preparan sus papeles a través de una explicación muy amplia por parte del director sobre la personalidad del personaje que representan. También hay ejemplos de actores que han llegado a admitir que se han visto superados por el personaje que interpretaban. Pues todas estas técnicas ya nacieron en el teatro de Moscú en los inicios del siglo xx.

Por otro lado, también se defendía «una escenografía escueta, adaptada no a la realidad del ambiente, sino a la verdad psicológica, a la eficacia de la acción y al relieve máximo de las palabras».²⁴ La idea es conseguir que el espectador sea un testigo ocular y que, a través de la síntesis y la simplificación, se le ofrezca una realidad tan humana y de una manera tan sumamente esencial y pura que el espectador pueda llegar a alucinar. Así, se muestra al espectador no una realidad, sino la sombra de un sueño de lo que fue en su origen, es decir, una ficción. De esta forma, la verdad no está en la literatura que se crea, sino en los sentimientos que pasó su creador al concebirla. Obviamente esto abre las puertas a un nuevo mundo teatral donde ya no solo importa el hecho, sino también «el sueño del hecho que ha soñado el poeta».²⁵ A todo este entramado el espectador llega sin dudas, sin dificultad, porque a ellos se han supeditado los demás elementos de la escena que he venido comentando.

Aunque en *Teatro de masas* Ramón J. Sender habla de otras corrientes del teatro político, como son el teatro socialdemócrata o el drama documental, se va a limitar este artículo a comentar el capítulo dedicado al teatro político de forma general, por ser este el tipo de teatro en el que se incluiría su obra *El secreto*. Este capítulo comienza con una reflexión sobre la idea, tan de moda en aquel momento, de *el arte*

²⁴ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., pp. 43-44.

²⁵ *Ibidem*, p. 44.

por el arte. Sender no encuentra sentido a esta afirmación en ningún género literario, y menos en el teatro. Además, no cree que haya ninguna posibilidad de existencia de un arte puro. En literatura, todas las formas de expresión están manipuladas por el lenguaje y por la creación por parte de otra persona, por lo que para él no cabe tal posibilidad. Todo acto, por nimio que sea, como saludar a un conocido por la calle, según explica el autor aragonés, es un acto político que dará lugar a distintas interpretaciones según quién vea la escena desde una posición neutral y que pueden tener relevancia en hechos posteriores para los dos conocidos. También es hacer política juzgar a otra persona, expresar deseos...; en definitiva, expresarse por medio del lenguaje y de las ideas.

Lo que hace la *literatura pura* es quedarse de una forma pasiva y conservadora al servicio de todo lo viejo y consagrado, es decir, al servicio de la burguesía. Para Sender, el arte que mejor deja ver la estrecha relación entre la literatura y la política es el teatro, porque, a través de todos sus elementos, se pone de manifiesto esa realidad que es la política. En palabras del propio escritor:

A espaldas de todo esto queda la verdad dramática y dramaturgica, el teatro teatral, activo, dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida, siempre en marcha, siempre avanzando, que recoge sus mejores vibraciones y las proyecta valientemente hacia las sombras de mañana para desentrañarlas si puede y si no para darles una forma emocional. Este teatro —teatro por antonomasia— es el teatro político.²⁶

Huelga decir que para Ramón J. Sender es un tipo de teatro, el político, que llega con mayor fuerza a la masa; que afronta sin miedo los problemas sociales y las inquietudes colectivas; que funde en su esencia las múltiples emociones humanas, las creencias, las dudas, el miedo, lo bello, lo agradable o lo terrible; que regala a la masa una sensación de vitalidad para la gran confrontación, eterna y universal, que se crea entre el deseo y la frustración, entre el paso del tiempo y el reloj y entre la limitación del individuo y la inmensidad. Sender, de este modo, explica lo que para él es un teatro superdotado, un arte que ha llegado a su culmen gracias a los nuevos procesos de creación y de puesta en escena.

Junto a los conceptos de *burgués* y *político*, Sender utiliza otro adjetivo para referirse al teatro: *revolucionario*. Para él una obra de proporciones geniales debe ser revolucionaria. Y el teatro en España está lleno de lo contrario. Los actores del teatro burgués son comediantes y los políticos son comediantes; así es como, según su visión, los españoles ven ambas profesiones. Para explicar estos conceptos, vuelve a la comparación con los toros. Los españoles ven como comediantes a estos actores y a los políticos, a los que tratan con desdén e indiferencia. Frente a estos, el espectáculo taurino contiene lo que él llama *tragediantes*, que son característicos del teatro político. Porque el pueblo español quiere disfrutar y emocionarse con esos *tragediantes*,

²⁶ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 50.

y también reír, pero con sarcasmo, que es la risa del teatro político y una de las características que verdaderamente hace vibrar al público.

Pero frente a todas estas nuevas ideas se encuentra la crítica, que no aceptaba muchas de estas premisas. En primer lugar, se criticaba este teatro por ser propagandístico y panfletario. También nuestro escritor da su opinión sobre esas críticas. Basándose en el Teatro Piscator de Berlín, explica que este no solo es un instrumento de propaganda. Se trata de la negación de la existencia de clases, pues este teatro se desenvuelve fuera de la servidumbre de las clases sociales, rechazando todo aquello que no tenga que ver con lo esencialmente humano. Para Ramón J. Sender no hay nada más revolucionario que el hombre puro y el sentimiento de humanidad. En segundo lugar, el hecho de crear un teatro sin literatura también llevaba a engaño dentro de la crítica. En realidad, no es que no hubiera literatura, es que se abría la puerta al discurso humano, exento de retórica y sin prejuicios literarios, algo que, en la actualidad, no nos sorprendería en absoluto. Los diálogos son naturales, sencillos y teatrales, dejan hablar sin florituras literarias para hacerse paso en el acervo cultural.

Con todo, el teatro revolucionario no solo es una consecuencia del estado de conciencia de su tiempo, sino la única razón de supervivencia del teatro después de la llegada de los otros dos grandes espectáculos de masas: el cine y los deportes. La influencia de estos dos sucesos es clara en el teatro, pero este último consigue con mayor fortuna, según Sender, la respuesta a las íntimas características de la época, con lo que sería la máxima expresión de las vanguardias, el elemento de choque contra el porvenir.

Ya casi al final de este libro, hace el autor una clara crítica a la sociedad española. A lo largo de toda la obra ha ido ya criticando ciertos aspectos, quizá desde un punto de vista demasiado politizado. No han sido incluidos en este artículo por falta de espacio y por no ser una explicación del nuevo teatro, que es lo que verdaderamente se ha querido rescatar de este libro casi olvidado. Es necesario e interesante ceder de nuevo la palabra al propio Sender en una de sus últimas consideraciones acerca de España y de cómo es un inmejorable país para que tenga éxito el teatro político y revolucionario, y los problemas que él ve y que impiden este asentamiento:

Circunstancias de ambiente, de cultura, de tradición, hacen de España la tierra ideal para el arte escénico alucinado, sintético, polémico, del proletariado. Como también la tierra ideal para el pensamiento y las artes, si no estuviéramos condenados desde hace tantos siglos a una callada y perseverada vileza.²⁷

Sender encuentra inconcebible que un pueblo como el español, con sus procesiones, sus danzas, sus fiestas y su vida en la calle, no encuentre un lugar preeminente para el nuevo teatro y no consiga salir del teatro anterior, anticuado,

²⁷ Ramón J. Sender, *Teatro de masas*, ed. cit., p. 108.

estático y decadente. En definitiva, lo que nuestro escritor pretendía era llevar a cabo un teatro dialéctico²⁸ en el que la vida se presente desde una mirada serena, porque, de lo contrario, se podía acabar escribiendo una obra mediocre.

Como advertencia final, hace Sender un llamamiento para que reaccione la sensibilidad del pueblo contra el teatro burgués. Apela a la justicia, al amor, al bien, al sentido humanitario, a la belleza y a la inteligencia, porque no sabe dónde han sido abandonados. Cree que todos estos valores han sido manipulados y falseados hasta su desintegración, que las mejores palabras han perdido su sentido, por lo que hay que reivindicarlas de nuevo y recuperarlas o superarlas para volver a empezar con otras nuevas. Y qué mejor sitio que el teatro, como lugar de creación, para los nuevos valores y sus denominaciones exactas.

EL SECRETO

Esta obra vio la luz por primera vez en 1935, en el número de junio-julio de la revista *Nueva Cultura*, y también fue editado por Tensor y por Ediciones de la 43.^a Brigada en ese mismo año. Una versión en catalán vio la luz el 1 de febrero de 1937 en *Catalunya Teatral: El secret: drama social, en un acte*.

En *El secreto* se pretenden ver plasmadas todas las ideas que expuso Ramón J. Sender en su *Teatro de masas*. En este *drama en un acto* intervienen cinco personajes: un general, dos agentes de policía y dos detenidos. La acción argumental se desarrolla en una comisaría de Barcelona durante el año 1922, época en la que esta ciudad vivía los años del pistolero. La policía quiere sonsacar a uno de los detenidos información acerca de un arsenal de armas que tiene oculto su organización bajo el disfraz de una imprenta. Pero lo que verdaderamente quiere conseguir este personaje es el triunfo de la huelga general convocada para esa misma noche, justo a las 22 horas. La situación es bastante tensa, ya que él pone como condición para su confesión que maten a su compañero, que también se encuentra detenido. Se halla este en una condición psicológica lamentable, por lo que el detenido teme que vaya a delatar la ubicación del arsenal. Finalmente le matan y esperan que el detenido les hable del lugar exacto, pero solo les dice que su compañero y él eran los únicos que conocían el lugar y que no piensa confesar. El secreto se lo lleva a la tumba, a la vez que comienza la huelga con un significativo corte de luz.

Con este resumen argumental ya se puede ver que toda la trama es de una tensión sobrecogedora y que las premisas de humanidad y de sensibilidad humana que Ramón J. Sender refería en su *Teatro de masas* pueden quedar patentes en esta obra.

²⁸ Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender, ed. de José Domingo Dueñas Lorente, Huesca, IEA, 2001.

Lo primero que se advierte es su corto y esquemático planteamiento. La acción se enmarca en el despacho particular del que pronto será presentado como el general Gallofa. En la primera didascalía, en la que se explica cómo es este despacho, ya se pueden observar ciertos rasgos que concuerdan con sus ideas teóricas. Sender describe la escena y, al hacerlo, explica los distintos espacios en los que esta se divide: la silla del detenido en el centro mirando hacia el público, las puertas a ambos lados del escenario, la mesa sin papeles pero con un teléfono... Hasta aquí es todo bastante común, aunque hay dos detalles que llaman la atención y que tendrán especial relevancia en la resolución del drama: el reloj, que marca una hora exacta, las nueve y media, y una ventana en el muro de fondo que está rasgada, «detrás de cuyas rejas se verá la luz mortecina de un farol de gas». El espacio aludido de la ventana bien puede recordar de inmediato a cualquier obra de teatro clásico, pero a continuación termina la descripción con una serie de recomendaciones que hacen que, primero, el ambiente de la escena se torne más emotivo y, segundo, que el lector se dé cuenta de que ese escenario podrá ser interpretado de múltiples formas por los distintos directores que quieran montar esta obra. Estas son sus palabras:

El cuarto sería tan frío y sin carácter como cualquier otra dependencia burocrática, pero en su atmósfera ha dejado su huella el dolor oscuro, el dolor para el que no sirve la retórica. En la escena deben dominar los tonos negros. Puede haber algún adorno, la caja redonda del reloj o las maderas de la ventana, amarillos. La luz, escasa, puede ser azul para destacar más la lividez de los rostros.²⁹

Desde luego que dependerá mucho del director de escena y de cómo entienda esa atmósfera de dolor que se queda en un desaliento, ya que ni las palabras («la retórica») podrán contrarrestarlo. Ahora ya no llama la atención el uso de la palabra *retórica*, puesto que ya se ha ido mencionando a lo largo de su estudio sobre el teatro y deja clara su intención de no poner una palabra de más en toda la obra. Por otro lado, una ventana con rejas recuerda, casi al instante, la falta de libertad, que tendrá como representante al detenido 1.º. Otra ventana, «en la pared de la izquierda, con las maderas entornadas», nos da también la idea de una cierta esperanza. Por un lado, porque no dice que tenga rejas, y por otro, porque esas maderas entornadas sugieren cierta apertura al mundo exterior.

Por otro lado, el reloj, marcando una hora tan exacta, sugiere el paso del tiempo, pero a la vez una concreción de tiempo que contrasta con la falta de información que tiene el lector o el espectador del personaje del detenido. También hay ciertas afirmaciones que recuerdan las innovadoras formas en las que se concebían

²⁹ Ramón J. Sender, *El secreto: drama en un acto*, publicado en *Nueva Cultura*, 5 (junio-julio), 1935, pp. 10-13; disponible en <http://www.numerossueltos.com/nueva-cultura-informacion-critica-y-orientacion-intelectual.html> [consulta: 21 de octubre de 2015]; cito por la ed. de Manuel Aznar Soler: Ramón J. Sender, *Teatro completo*, Huesca / Zaragoza / Teruel, IEA / PUZ / IET (Larumbe. Textos Aragoneses, 82), 2015, p. 14.

los montajes de las obras, como se ha comentado anteriormente. El hecho de que describa con precisión adónde conducen las puertas o la utilidad de los teléfonos que están encima de la mesa del general y en la pared hacen pensar que el autor está dando esa información para que los actores tomen la escena como una realidad. En la trama no se indica en ningún momento hacia dónde conducen esas puertas, no tienen ninguna función en escena más que la entrada o la salida de los agentes, y en ningún momento se alude a su destino. Por esta razón parece que, más que una recomendación para la puesta en escena, es información valiosa para la creación del mundo de los personajes por parte de los actores y el director. Lo mismo ocurre con los teléfonos, aunque en este caso sí que tendrán un papel en la escena y el espectador sí sabrá la utilidad de cada uno: el de la mesa servirá para comunicarse con el exterior y el de la pared para comunicaciones internas dentro de la jefatura.

Siguiendo con el tema de la puesta en escena, se debe hacer mención al tratamiento de la luz. Como ya explicaba Sender en su *Teatro de masas*, la luz debía ser un componente esencial para crear la atmósfera dramática que produjera una alucinación en el público. En este drama la luz se describe como azul mortecina, es decir, luces de colores, que para él era una de las nuevas técnicas dentro de la escena a la que mayor atención se debía prestar. Además, la elección de esta luz no es en vano. El espectador ha de ser el testigo ocular de una muerte que se anuncia desde el comienzo, y dicha luz, sin duda, ayuda a conseguir este efecto. Por otro lado, la sobriedad de la puesta en escena, con las distintas perspectivas a las que se alude en las primeras acotaciones, hacen que la sencillez ayude al entendimiento profundo de la acción, como defendía nuestro escritor en su obra teórica sobre el teatro.

Otros elementos de la escena, como es el vaso y la jarra de agua, también tienen su carga funcional. Las reiteradas alusiones del detenido 1.º a su sed son un recurso para crear tensión en la acción. Es un acto de habla que está marcado por la incertidumbre de no saber si, en algún momento, un atisbo de humanidad hará que el general o los agentes sofoquen la sed del detenido 1.º. La sed es una de las necesidades humanas que más empatía puede causar en el público. Tanto el «Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados» (Mateo 5:6) como la realidad del momento, donde la falta de agua era una práctica habitual para conseguir las confesiones de los presos, hacen que el motivo de la sed sea una de las herramientas más acertadas que Sender escogió para este drama. Si nos remitimos a la bienaventuranza también podemos encontrar el motivo o el objetivo fundamental de la acción de este personaje: su sed es la sed de justicia social.

En cuanto al análisis de los personajes, llama la atención la falta de información que tenemos sobre los detenidos. Este hecho induce a pensar que tiene la intención de sugerir la idea de *masa*. Frente al nombre propio del general, su despacho, sus teléfonos, el tiempo que marca su reloj, se encuentran los detenidos, cuyos nombres no son explícitos porque no son relevantes. El detenido 1.º es un obrero de unos cuarenta años, corpulento pero con la cara demacrada, se nos dice, pero que

podría ser como cualquier obrero de la Barcelona de 1922. Este hecho hace que el concepto de masa se amplifique y que, de algún modo, el espectador se identifique con el detenido. No es cualquier persona, es un obrero, pero la falta de información sobre su nombre u otros datos biográficos hace que sea un personaje universal, no solo de Barcelona, sino un obrero de cualquier parte del mundo. Lo mismo ocurre con el detenido 2.º, que se representa como un obrero completamente opuesto al primero. Esta oposición remarca la personalidad del primero, haciendo que la debilidad se vuelva valentía. Es en ocasiones como esta cuando se ve la importancia de la acción en el teatro para Sender. Las distintas actitudes de los dos personajes hacen que el espectador se encuentre en un estado de tensión, al ver en primera persona el lamentable estado de un ser humano maltratado y vejado. La locura del detenido 2.º se hace visible ante el espectador, de tal forma que tanto sus acciones y gestos como sus palabras le llevan a la visión más dura de la tortura. Frente a él, el detenido 1.º, que será el modelo, el espíritu libre que no cederá a la humillación y al chantaje. Mediante esta oposición, nuestro escritor consigue presentar con más nitidez la personalidad de este personaje, de manera sencilla y sin dificultad para el espectador.

La presentación del general Gallofa es mucho más detallada. Además de describir minuciosamente su indumentaria, también se preocupa el autor de especificar matices de su personalidad. Así, por ejemplo, nos explica que los pocos pelos que cubren su calva amarilla están dispuestos de manera coqueta, o que su expresión es cínica pero que se rompe de vez en cuando. Esto llama mucho la atención. En otras obras de Sender no se hace una descripción maniqueísta de los personajes que, en un principio, son los antagonistas, como en el caso de mosén Millán en *Réquiem por un campesino español*. Al contrario, esta clase de personajes son presentados de forma que, aunque son los que impiden al protagonista llevar a cabo su cometido, son descritos con muchas aristas. Son personajes que pueden ser torturadores, como en este caso, o traidores, como en el caso del *Réquiem*, pero que no se presentan ante el lector como seres maniqueos, sino que suelen tender a cierta humanidad. Lo más sencillo para nuestro escritor hubiera sido crear personajes inhumanos para dar a entender el conflicto en sus obras. Al contrario, él tiene confianza en el ser humano y, como tal, siempre deja encendida una pequeña luz de esperanza en todos los personajes de esta clase. En *El secreto* también se deja ver esta característica senderiana, aunque quizá no con tanta nitidez como en el *Réquiem*. Recordemos que es una obra de juventud, donde las ideologías más radicales tienen mayor importancia y fuerza. Aun así, al general Gallofa se le presenta con una serenidad cínica que se rompe de vez en cuando, dejándose ver cierto aire pelele. Pero no es en esta descripción en la que se basa esta argumentación sobre la tendencia de Sender a no crear personajes maniqueos, sino en algunas intervenciones, al final del drama, donde se pueden observar ciertos comentarios que lo corroboran. Por ejemplo:

La verdad es que la vida es un asco. Estoy fastidiado con este destino. [...] ¿Quiere creer que que en estos momentos le envidio a usted? Siquiera va a marcharse a un país

donde nadie le conoce. Allí, a empezar otra vez. Borrón y cuenta nueva. (*Suspira*). Pero no. Tengo que cumplir mi misión aquí, en esta mesa. Hay que exterminar la mala hierba y arrancar las raíces. Antes has dicho que en vuestras organizaciones hay muchos locos a los que siguen los pobres obreros. Mi opinión es que no están locos. Por el contrario, son demasiado cuerdos, ¿entiendes?³⁰

Estas palabras no pueden ser interpretadas como una forma más de manipular y chantajear al detenido, ya que el general está ahora convencido de que este va a contar todo lo que sabe del arsenal. Por eso se deja ver cierta humanidad en el personaje, frente a todo lo inhumano que ha resultado hasta ese momento. Además, cuando por fin le ha permitido al detenido beber agua, queda claro que el general ha creído en él y confía en que va a confesar. En este sentido queda clara la argumentación, pero además se puede aludir al suspiro que aparece puesto en su boca en la acotación o al deseo de irse lejos y empezar de nuevo en otro lugar donde nadie le conozca, donde no le conozcan bajo el sobrenombre de *hiena*. Esto también tiene un sentido simbólico, ya que, a través de ciertos comentarios del general, se ha tratado al detenido 1.º como a un animal. Hay ejemplos de ello en frases como «¿Es que se gana algo matando a un preso entero y sin exprimir?», cuando el general se dirige a uno de los agentes para amonestarle por un error con un preso al que han asesinado. Esta frase deja ver cierto ánimo por parte del general de degradar a los presos hasta la animalización, y esto se acaba de entender con una intervención en la que dice: «Los perros sarnosos como tú no merecen trato humano», cuando tira el agua alrededor del detenido 1.º para su desesperación.

Pero quizá lo más sorprendente es la afirmación que hace al final de la intervención citada: «son demasiado cuerdos». Después de decir que debe quedarse para exterminar la mala hierba, ¿cómo puede afirmar que están muy cuerdos? Las contradicciones que dejan intuir la humanidad en cada uno de los personajes senderianos es uno de los mayores aciertos de la literatura de este autor.

Respecto a los demás personajes que intervienen en la obra, poco o nada hay que explicar. Los agentes de policía prácticamente no intervienen, y cuando lo hacen es para mostrarse totalmente sumisos ante el general. Respecto al detenido 2.º, ya se ha mencionado lo que resulta más llamativo, su locura, que es un instrumento para definir mejor al detenido 1.º. Por ejemplo, cuando aparece por primera vez el detenido 1.º se le describe como un hombre corpulento, con la cara demacrada y con expresión febril, pero indiferente ante la presencia del general. Solo este pequeño dato nos da mucha información sobre su personalidad. Pero si a esto le sumamos la descripción del detenido 2.º, que mira todo con ojos desorbitados de espanto en cuanto entra en escena, y su risa perturbadora junto con sus comentarios esquizofrénicos, el detenido 1.º se nos vuelve un ser mucho más valiente y fuerte de lo que podía haber parecido en los primeros diálogos del drama.

³⁰ Ramón J. Sender, *El secreto: drama en un acto*, ed. cit., pp. 29-30.

En cuanto al tratamiento del tiempo, es necesario recordar el concepto de *cro-notropo* de Mijaíl Bajtín. La relación espacio-tiempo queda en esta obra definida por un único cronotopo en el que el tiempo y el espacio se corresponden de manera unilateral: una acción en un lugar y un tiempo determinados. Este drama es muy sencillo y en un solo acto, lo que sugiere tan solo un golpe teatral, una mirada hacia una tragedia concreta pero indiscutiblemente cíclica. Todo transcurre en media hora, como nos va marcando el reloj de la pared para dar a la acción un carácter más contundente, más teatral. En el reloj se condensan el tiempo y el espacio, convirtiéndose en el símbolo del objetivo final de la obra. Cuando llega a marcar las diez de la noche, todo el sufrimiento del detenido 1.º tiene razón de ser. La huelga ha conseguido llevarse a cabo y los trabajadores de la compañía eléctrica han cortado la luz. Todo queda oscuro en escena y esta oscuridad se vuelve una amenaza en la jefatura, lo que se refleja en que, por unos instantes, lo único que se ve es el reloj marcando las diez en punto. El detenido 1.º no tiene miedo porque sabe qué es lo que sucede; los espectadores tampoco, porque han empatizado con el protagonista y también saben lo que sucede y lo que significa ese apagón. Pero tanto el general como los agentes ignoran momentáneamente la situación. Ahora son ellos quienes sienten la incertidumbre y el miedo. Las linternas que portan intentan ser una solución al problema, pero en el fondo se revelan insuficientes. El ruido de la calle, junto al griterío de los presos y los silbatos de alarma dentro de la jefatura, hacen que la tensión llegue a su punto álgido. Además, el sonido del teléfono insistentemente sonando concluye con el conocimiento de lo que está pasando en realidad. Todos estos sonidos, que llevan tanto a los espectadores como al lector a un momento de total tensión, culminan con la imagen del detenido 1.º enfocado por los agentes con sus linternas, y este, con la impasibilidad de haber conseguido su objetivo, les exhorta a que le disparen, pues su cometido ha tenido éxito: «¡Solo lo sabíamos él y yo!».

Como se ha ido viendo a lo largo de este apartado, *El secreto* es una obra breve pero muy intensa. Una tensión que comienza desde el principio de forma moderada, provocada por una escenografía y una luz que son las claves para su interpretación. La tensión sigue con un aumento progresivo que culmina con el giro inesperado de la huelga a la que se ha ido aludiendo durante los diálogos y que conforma el objetivo de todo el drama. Mediante los diálogos entre los personajes se pone de relieve su función en la trama, todo con sencillez y sin adornos, lo que configura, sin lugar a dudas, lo que nuestro escritor quiso expresar con su *Teatro de masas*. Esta obra refleja el teatro político de la época que Sender explicaba, pero de alguna forma es una obra tan de circunstancias que no es posible saber hasta qué punto puede llegar a ser entendida hoy en día. Si nos remitimos a la actual situación social de España, no podemos encontrar muchas coincidencias con esta obra, ya que los movimientos de los trabajadores están bastante estáticos en lo referente a huelgas generales, que es, en definitiva, de lo que trata esta obra.

En cuanto a la recepción que tuvo *El secreto* en sus representaciones, debo decir que el éxito fue notable. En la imagen del diario zaragozano *Vanguardia* del

1 de mayo de 1936³¹ se puede leer una crónica de un festival organizado por el SRI (Socorro Rojo Internacional, organización similar a Cruz Roja pero sin el componente religioso, que se ocupaba de la alimentación y vestido de los niños en la zona republicana y de la educación de los soldados, llevada a cabo por los comunistas a nivel internacional). En esta noticia destaca no solo el hecho de que la obra gustara más o menos, sino un comentario que se hace al principio: la alusión de un tal Duque que pidió, al comienzo de las actuaciones, un comportamiento adecuado. Esto solo tiene una explicación y es que, al igual que en el siglo XVII, el público se emocionaba tanto con las representaciones que hasta llegaba a haber peleas. En este tipo de teatro parece ser que los espectadores tampoco podían contener sus opiniones al ver ciertas injusticias en las tablas. Esto llama mucho la atención porque no puede ser más diferente del público actual. Hoy en día el sonido de un teléfono móvil puede llegar a ocasionar, no solo la interrupción de la obra, sino también su cancelación.

La segunda noticia, recogida en el *ABC* del 25 de septiembre de 1936,³² contiene una crítica muy interesante. La representación tuvo lugar en Madrid en el comienzo de la Guerra Civil y el periodista destaca este hecho por la poca afluencia al teatro. Pero, aparte de la cantidad de público, el periodista sí comenta las novedades escénicas de la obra y la ensalza como una muy buena obra. Llamaban mucho la atención sus comentarios acerca de la posibilidad de que el teatro de Sender sea tomado como ejemplo del teatro del porvenir, haciendo hincapié en las innovaciones escénicas que posee la producción. Un teatro que, a la vez que es innovador en la técnica, también tiene un contenido social y de reflexión que debe orientar hacia nuevas rutas ideológicas, que recuerden los caminos que no se han de volver a recorrer. El artículo aparece firmado por SAM [Serafín Adame], quien hace una reflexión en la que se puede observar la importancia del teatro de Ramón J. Sender en esos años, importancia que, inexplicablemente, ha quedado relegada al olvido en la historia de la literatura española.

Otras reseñas recogidas en *La llave: drama en un acto*³³ muestran la importancia internacional que supuso este drama. Jesús Vived Mairal, uno de los mayores conocedores de la obra literaria de Sender, indicaba en esta edición de 2001 que se realizaron muchas representaciones de *El secreto* tanto en España, en castellano y en catalán, como en el extranjero. Así, explicaba que el popular actor y director Benito Cibrián representó *El secreto* con su compañía, y que el 18 de diciembre de 1935, en

³¹ «El festival del S. R. I.», *Vanguardia* (Zaragoza), 1 de mayo de 1936, p. [4]; disponible en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/05/vanguardia20.pdf> [consulta: 21 de octubre de 2015].

³² SAM [Serafín Adame], «Informaciones y noticias teatrales en Madrid: Popular, *El secreto*», *ABC* (Madrid), 25 de septiembre de 1936, p. 14; disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/09/25/012.html> [consulta: 21 de octubre de 2015].

³³ Ramón J. Sender, *La llave: drama en un acto*, ed. cit., pp. 39-45.

REDACCION Y ADMINISTRACION
CAMINO DE SAN JOSE, 139

Vanguardia

PRECIOS DE SUSCRIPCION
Año 7/50 pesetas.
Semestre 4'00 "

VANGUARDIA saluda al Congreso Nacional de la C. N. T., esperando que de este importante comicio salgan resoluciones que faciliten y fortalezcan la unidad de acción de todos los trabajadores anarquistas, socialistas y comunistas. ¡Salud, camaradas delegados! De vosotros depende una buena parte de la suerte que pueda correr el porvenir de la revolución proletaria en España. ¡Adelante, por la creación de un solo frente de combate, por la unidad sindical, por las alianzas obreras! ¡Viva el Congreso Nacional de la C. N. T.!

Malana comienza sus tareas el Congreso de la Confederación Nacional del Trabajo. La España proletaria, las masas de obreros y campesinos del país entero acuarán con justificado interés a realizar que salga de este comicio, trascendental por todos los conceptos. Nosotros nos realizamos en la firme creencia que ya tendremos pública la semana pasada: confiamos que nuestros hermanos de la C. N. T., a tono con el correr de los tiempos, se dispongan definitivamente a dar fin a la separación con los demás y sustituirá por el acercamiento y la concordia en la discusión, sistema y el establecimiento de la unidad de acción, después. Este no es un deseo exaltadísimo nuestro. Es, bien lo saben las camaradas anarcosindicalistas, sentimiento cada día más poderoso en el ánimo de las masas revolucionarias del país que, afectadas por la expe-

riencia, sólo crechen el triunfo a base de la unidad estrecha de los que durante mucho tiempo han estado separados. Recordemos que "clases", y con el ejemplo práctico ofrecido por los Juventudes Socialistas y Comunistas, fundidas en una sola, volvemos hoy a dirigidos a los militantes de la C. N. T. y los decimos: Camaradas: no venís a buscar una esperanza que por igual anima a los obreros anarquistas, tanto como a socialistas y comunistas. Haceros con de esa llamada a la unidad argida de millones de preguntas y respuestas íntegra para solucionar sin más dilaciones ni titubeos. Si esto se hace así, creed, camaradas de la C. N. T., que habreis prestado un servicio inestimable a la revolución y con ella, además, causareis un golpe de muerte al fascismo, el mayor enemigo de los trabajadores.

DOS CONSIGNAS

El Primero de Mayo del año pasado se celebró bajo el terror del Gobierno de la reacción, todavía en plena huida sangrienta. Ha transcurrido un año y hoy la situación ha cambiado notablemente. Un margen de libertad se nos concede actualmente por la democracia burguesa. Y lo que había podido hacer en este margen de libertad más o menos grande, no concebido caprichosamente sino conquistado por el heroísmo y la lucha de las masas, hemos de aprovecharlo para la organización y la preparación de luchas definitivas semejantes a las del Octubre victorioso de Asturias.

El período de transición que corresponde a la etapa democrática podrá ser más o menos largo, pero al fin el proletariado y los campesinos han de darle una salida de clase.

Partiendo, pues, de esto, las consignas que más actualidad cobran son la creación y el fortalecimiento de las Alianzas Obreras y la creación de las milicias armadas.

Las Alianzas jugarán ya en Octubre un papel más que nunca insurreccional y se calificarán como los órganos amplios que podrán ser capaces de recoger las aspiraciones de los obreros y campesinos de épocas ideológicas, dentro del marco de clase, a la vez que la adhesión de masas no encuadradas en ningún partido ni organización.

Nuestros consideramos a las Alianzas como órganos amplios, que han de realizar tres tareas fundamentales: preparación revolucionaria, insurrección y conquista del poder político para los obreros y campesinos. Concedidos, pues, a las Alianzas no como apéndice de un determinado partido, sino como órganos de poder. Por eso hemos de combatir ciertas tendencias, al parecer del día la izquierda socialista, que tienden a relegar a las Alianzas a un segundo plano, a la vez que se subestima a los campesinos como fuerza de la revolución. Nada más ambiguo que esto; here todo si recordamos que los bolcheviques no lanzaron la consigna del Poder para el Partido Comunista, sino para los Soviets. Las Alianzas, ante todo, órganos de poder.

Por eso, para que las Alianzas tengan una verdadera eficacia, precisa que partan de los mismos lugares de trabajo, para poder recoger de este modo la totalidad de los obreros y campesinos, cosa que no ocurrirá si las Alianzas sólo estuviesen formadas por organizaciones.

Y paralelamente a las Alianzas, precisa formar las Milicias. Las Milicias han de ser, además de los órganos de defensa, los núcleos organizados que han de garantizar la conquista del Poder, frente a las fuerzas selectas al capitalismo. El criterio que tenemos de las Milicias no es el de unos grupos estrechos, secretos, conspirativos, a los que sólo pueden pertenecer los elegidos ciudadanos. Esto sería caer en tácticas fascistas que la realidad. Para que las Milicias sean eficaces, es preciso tener un criterio amplio. Dar el ingreso a ellas deben de haber, pues, los jóvenes y los adultos. Los pertenecientes a partidos políticos y los sin partido. La disciplina de las Milicias es una disciplina voluntaria, y por ser voluntaria, es más eficaz que la cuartelera, con códigos y sanciones.

Las milicias creadas en todos los pueblos y aldeas con la garantía de la defensa de los propios fascistas y caciques, de la toma de la tierra a los terratenientes, de la defensa de las compañías avanzadas y del triunfo definitivo de la revolución.

Las Alianzas y las Milicias son dos consignas fundamentales por las que hay que batallar diariamente. Y en esta tierra los jóvenes socialistas, que con la fusión hemos conseguido a forjar el arma de la victoria, hemos de ocupar un lugar destacado por nuestro entusiasmo y nuestra decisión.

JOSE M. TAMAMES.

A Luis Carlos Prestes

Prestes: caballo de piedra
te aguarán en la llanura
Camión de acero, alertas,
Ametralladoras para.

Que no te importen las rejas
ni los reos portadores
Ángulas de fuego, exhalan
tu nombre, por las naciones.

Los mares muestran de rojo,
contados de sus arboles,
Y el río te precipita
torrencial. Quemar los ojos
del mundo. La salva cruzó.
"Prestes libre" Brasil creó.

CARRERER-ARENAS.

EL 1.º DE MAYO APARECERÁ "JUVENTUD"

Órgano de la Comisión Nacional de Difusión
de las Juventudes Comunistas y Socialistas.

Un gran periódico para toda la juventud de España
40 páginas en huecograbado

LAS MEJORES FOTOGRAFÍAS DE JÓ-
VENES, LOS MEJORES REPORTAJES
SOBRE LA VIDA DE LA JUVENTUD.

Redacción y Administración: Carretas, 4, Madrid

El festival del S. R. I.

El pasado lunes se celebró la gran velada artística organizada por los camaradas del S. R. I. La concepción fue numerosa, atrajo principalmente por lo sugestivo del programa. Antes de empezar, el secretario general del S. R. I., ocupado. Después, pronunció breves palabras agradeciendo el concurso prestado al S. R. I. por los amigos de este, reconociendo la corrección y la seriedad del acto, y recordando que lo que es elabrar, distracción sirve también como un hecho contra el fascismo y como prueba de adhesión a los que sufren el rigor de la persecución.

Seguidamente, el cuadro artístico del Ateneo Popular representó "El Secre-

to", drama en un acto, de vigoroso contenido revolucionario, original de Ramón J. Sender. La interpretación resultó admirable, y en el reparto intervinieron con singular acierto los compañeros Antonio Serrano, Miguel Ortiz, Ángel López, Jesús García y Félix Gómez, los cuales fueron calurosamente aplaudidos. En el mismo acto hubo de manifestar, ya que Serrano, Ortiz y López muestran similitud significativamente los personajes que representaban y denostaron tener excelentes condiciones para seguir cultivando una acción fuertemente artística.

El segundo número del programa, Miguel Ortiz recitó "El campo andaluz", de Balboani; "De la mina", de

Alberti; "Asturias", de Carrere Arenas; "Yo no canto, camarada", de Alameda; "Canción a las cosas blancas", de Setién. Cada final de poesía fue acogido por parte del público con prolongadas ovaciones, de las cuales una buena parte hubo de aceptar Ortiz, que se reveló como un artista proleto de cuerpo entero, aparte de ciertos detalles que con el tiempo y el hábito son superados.

Por último, se proyectó la magnífica película soviética "El camino de la vida" de Eisenstein, que produjo una impresión grandiosa y un maravilloso interés entre el amplio número de espectadores que llenó la sala del Municipal.

La velada resultó agradable en Zaragoza y altamente educativa, a la par que sembradora de que en Zaragoza estamos tan hartados.

Ante los rápidos preparativos de guerra que el imperialismo viene realizando hace tiempo, ante las amenazas criminales que surgen de la Alemania hitleriana, ¡redoblemos la lucha por la paz y en contra de la guerra!
¡Qué la consigna permanente de lucha incansable contra el fascismo y la guerra sea en el día de hoy bandera que enrola a todos los hombres y mujeres amantes de la paz ¡En pie por la defensa de la Unión Soviética!

En Tarazona

La muerte del camarada Dionisio Gracia, director de la Juventud Socialista local, ha producido entre la clase trabajadora una impresión dolorosa. Cayó como consecuencia de un accidente de trabajo, víctima de un accidente de trabajo, y algo de culpa la tuvo en su muerte la falta de personal técnico en la dirección de la obra.

El camarada Dionisio tenía veinticuatro años, era un verdadero revolucionario. Por su parte el entierro hicieron presencia sólo todo el pueblo laborioso de Tarazona, sino tam-

bien delegaciones de Noalbas, Malón, Santa Cruz de Torrellas, Lituégu-Tramón, Vera y de otros muchos pueblos.

Las banderas de la U. G. T. y de la C. N. T. arrojadas con el Héroico, con las coronas que portaban jóvenes compañeros, con la multitud, en fin, de obreros y de campesinos (varios militares) que acompañaban al cadáver del infortunado camarada.

De Tarazona acudieron, en representación de las Juventudes, sindicalistas, José Alamiel, y en el de la U. G. T., Nicancor Anecibia, quienes, en el momento de darle tierra, pronunciaron sencillas palabras de condolencia, llamando a la unidad a todos los trabajadores.

A continuación se guardó un minuto de silencio.

También hicieron uso de la palabra el alcalde de Tarazona y un camarada de la C. N. T.

CORRESPONDIENTE

VANGUARDIA se va a dedicar al de los trabajadores de Tarazona por la pérdida de un estimado militante de la Juventud Socialista. De un revolucionario como era Dionisio Gracia.

Página del diario zaragozano Vanguardia que recoge una noticia sobre la representación de El secreto en Zaragoza en abril de 1936, a cargo del cuadro artístico del Ateneo Popular.

lino Pons y García Taurer, más otros carteros oficiales que también han sido condenados a pena capital y que serán ejecutados esta madrugada.

En cuanto a los demás procesados en esta causa, han sido condenados a diversas penas de cárcel.—Febus.

NOTICIAS DE BILBAO

La Comisión gestora de Guipúzcoa

Bilbao 24, 12 noche. El presidente de la Comisión gestora provincial, Sr. Laiseca, manifestó que se había constituido en el Palacio provincial la gestora correspondiente a la Diputación de Guipúzcoa. Se han habilitado para ello algunos locales correspondientes a la presidencia y vicepresidencia de la gestora vizcaína.—Febus.

Visita al hospital de Basurto

Bilbao 24, 12 noche. Los gestores provinciales señores Ariztrou, Gallo y González Cintora estuvieron en el hospital de Basurto, donde visitaron a los milicianos heridos allí hospitalizados. Los gestores tuvieron para los heridos palabras de consuelo y aliento. Todos los heridos mejoran, y están poseídos de gran amor y entusiasmo, deseando reponerse para reintegrarse a los frentes de combate.—Febus.

INFORMACIONES MUNICIPALES

El regreso de las Colonias escolares

En la sesión celebrada ayer por el Consejo especial de Cultura primaria, bajo la presidencia del Sr. Sabarrit, se deliberó ampliamente acerca del regreso a Madrid de las colonias escolares que, sostenidas por la Corporación municipal y otras entidades, se encuentran en diferentes puntos del Norte de España.

Intensificados los trabajos que dieron por resultado la llegada a esta capital de los 350 colonos que integraban la expedición instalada en la playa de Suanzes (Santander), los cuales pasaron a Francia en un barco de esta nacionalidad, se realizan actualmente gestiones para conseguir el traslado de las demás colonias, entre ellas las que el Municipio madrileño tiene en la Abadía de Lezuza (Palencia), y en el sanatorio marítimo de Oza (La Coruña).

Tanto en la gestión del teniente alcaide Sr. Talañquer, como en las que se realizan a fin de obtener el mismo éxito con las demás colonias, han intervenido eficazmente la Comisión Internacional de la Cruz Roja, de Ginebra, y especialmente los Sres. Georges Henny y Andrés de Viscaya, el Comité Central de la Cruz Roja española, la Generalidad y Ayuntamiento de Barcelona, los Comités Populares de Benicarló, Valencia; Federación de Amigos de la Escuela, etcétera, etc., que dieron toda clase de facilidades.

Actualmente hay varios delegados de la Cruz Roja Internacional en las provincias donde se encuentran colonias escolares, y en cuyas zonas se está gestionando el regreso de los restantes alumnos, que se hallan en perfecto estado de salud y muy bien atendidos por los profesores y demás personal a su cuidado. Los trabajos se realizan con la máxima celeridad.

A la próxima sesión del Ayuntamiento irá una propuesta del Consejo especial de Cultura para que se exprese a las personalidades y entidades que han intervenido con tanto acierto en esta labor la gratitud de la Corporación y del pueblo madrileño.

N. de la R.—El Comité de la Federación de Sociedades de Amigos de la Escuela, con atenta carta no remite una nota expresiva acerca de su noble intervención en esta obra de altruismo. Hacemos con gusto

to esta nota nuestra; pero bien será que el Comité se dirija al Ayuntamiento al reclamar justamente lo que solicita en su carta.

LOS REFUGIADOS DE LA ZONA DE GUERRA SERAN ENVIADOS A LEVANTE

El Comité popular de Abastecimiento hace saber a todas las organizaciones sindicales y políticas que en el último pleno de dicho Comité, y después de recabar la conformidad del Sindicato Ferroviario y del ministerio de la Gobernación, ha decidido comenzar el envío de refugiados de la zona de guerra a las provincias de Levante, donde de la vida les habrá de ser más fácil.

Con el fin de organizar estas expediciones, el aildado Comité ruega que envíen lo antes posible una lista de todos los refugiados a los que actualmente se preste ayuda. Es criterio suyo la prestación de ayuda exclusivamente a las mujeres, niños y ancianos, eliminando a los hombres de dieciocho a cincuenta años, salvo si padecen enfermedad o defecto físico.

El Comité popular de Abastecimientos confía en que se le envíe la relación pedida, determinando la edad y punto de procedencia.

Aquellos refugiados cuyos pueblos no se encuentren en las zonas amenazadas por la guerra, deberán regresar a sus casas.

EL TESORO ARTISTICO

La Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico ha trasladado sus oficinas al convento de la plaza de la Encarnación, esperando verse asistida, como hasta ahora, con la colaboración de todos, y especialmente de las agrupaciones políticas y sindicales y los Comités de investigación que de ellas dependen, para continuar su labor de protección de las obras de arte. Teléfono 12343.

ASCENSO MERECIDO A UN REPARTIDOR DE TELEGRAFOS

Por un decreto del ministerio de Comunicaciones ha sido ascendido por méritos de guerra a la categoría de oficial de Telégrafos, con 4.000 pesetas, el repartidor de dicho Cuerpo, con el haber anual de 2.900 pesetas, D. Francisco Onceja Moreno, afecto a la estación de Buitrago, situada en plena línea de fuego, el cual, al caer enfermo el oficial que servía la citada estación, continuó al frente de la misma realizando sus servicios en permanencia bajo el intenso bombardeo del enemigo y con todo el riesgo y contingencia de la campaña. Actitud de esta importancia bien merece una recompensa excepcional que es la que se ha otorgado al heroico funcionario, y que es el primer caso que se registra de un empleado subalterno de Telégrafos ingrese en la escala técnica, con la categoría de oficial segundo.

REGISTROS Y DETENCIONES

En el domicilio de Modesto Ruiz de Velasco, tesorero de la Congregación del Santo Cristo de San Ginés, han practicado un registro los agentes de la brigada del Amanecer, auxiliados por el conductor de Investigación Mariano Domínguez. Se encontraron acciones en metálico por valor de 1.811.000 pesetas y una llave de una caja fuerte que dicho señor tiene alquilada en un Banco.

Personal de la brigada de Atadell ha detenido en uno de los frentes de combate, al fascista Antonio Coma, que se relacionaba con el enemigo. Se le ha puesto

a disposición del director general de Seguridad.

En el domicilio de José Prado Valtierra, Mayor, 17, se encontraron 24 revólveres, dos lámparas explosivos con cápsulas, un documento escrito en clava y unos versos ridiculizando a la República.

En la calle de Sevilla, núm. 3, donde está instalado el despacho del Consorcio Almadrabo, propiedad del ex conde de Barbate y ex duque de la Seo de Urgel, se practicó un registro por las milicias de Atadell, encontrándose abundante correspondencia relacionada con el movimiento fascioso, sostenida entre estos aristócratas y los capitanes de la Marina mercante, especialmente de lo relacionado con Marruecos y Tánger. También se han hallado documentos por los que se comprueban los medios de que se valían para la evasión de capitales, o sea las transferencias de crédito de los Bancos españoles a los extranjeros. En el registro se ha encontrado también uno de los mejores ficheros relacionados con el movimiento, en el que figuran personas civiles y militares, con tanto detalle, que en las fichas se cita hasta nombres de soldados y regimientos donde sirven.

Una aclaración

Recientemente se dió a la publicidad una nota facilitada por la Brigada del Sr. Atadell, en la que se daba cuenta de la detención de D. Alberto Poveda Longo, acusado de fascista.

Ha sido facilitada a la Prensa una nueva nota del Sr. Atadell, aclaración de la primera, en la que se hace constar que el señor Poveda Longo es una persona honorable y afecta al régimen, cuya presencia se solicitó únicamente para que prestara una declaración, como testigo en determinado sumario, y no en calidad de detenido.

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES En Madrid

Popular: «El secreto»

Ramón J. Sender posee una personalidad literaria tan firmemente acusada en el libro y el periódico, que el estreno de una obra suya, en circunstancias normales, habría despertado la más justificada expectación en los medios literarios. Si ayer no sucedieron al teatro Popular todos los que debían hacerlo, culpa es sólo de los momentos que vivimos y de la escasa propaganda que se hizo en torno a su magnífico acto «El secreto». Lamentenlo quienes no fueron y hagan acto de contrición, con la promesa formal—que no es penitencia, sino regalo del espíritu—de presentar una de sus representaciones.

Porque «El secreto» es una producción que puede marcar el camino a seguir en el teatro del porvenir, que ha de ser revolucionario en la forma—atenuado, decorado, juego de luces, utilización de mareas...—y en el fondo, orientador hacia nuevas rutas ideológicas y rememorador de los antiguos senderos que nunca más se han de recorrer.

Un episodio intensamente dramático, gran guñolesco casi, de los años borghesinos del pistolismo barcelonés, ha servido a Sender para trazar varias escenas sobrias, vigorosas, con personajes perfilados de auténtica humanidad. El diálogo, sin concesiones a la falsa literatura, acusa la presencia del dramaturgo de fibra que se insinuaba ya en las conversaciones entre los soldados de «Iman».

La interpretación, muy a tono con el cuadro, sobresaliendo Monsell en el difícilísimo tipo del protagonista, que le acreditó como todo un primer actor. Y el decorado nada acorde con el ambiente que trata de reproducir ni con las exigencias de un espectáculo actual.—SAM.

El diario ABC de Madrid publicaba una crítica teatral el 25 de septiembre de 1936 sobre la representación de El secreto el día anterior.

el periódico *La Libertad*, un informador anunciaba que Sender iba a poner sobre las tablas el teatro nuevo con esta obra, que ya había sido estrenada en América con «ruidoso éxito». Dejaba asimismo constancia de que fue llevada a los escenarios en Moscú, donde estuvo en cartel más de un año, y en Argelia, donde Albert Camus, integrante de Le Théâtre du Travail, una compañía de aficionados, representó esta obra en los suburbios de Argel en 1936.

Manuel Aznar Soler, en su reciente edición del *Teatro completo* de Ramón J. Sender, recoge abundantes estrenos de esta obra en 1936, por ejemplo en el Ateneo Republicano de Gracia, en Barcelona, así como en Zaragoza, en el Monumental Cinema, en el Teatro Robledo de Gijón o en el Teatro Cervantes y el Teatro Popular de Madrid, así como, a cargo de la compañía Pepita Meliá – Benito Cibrián, en Alicante y Albacete. En 1937 fue representada por distintas unidades del Ejército republicano. En cuanto a sus representaciones en el extranjero, registra la llevada a cabo en Moscú en 1939 por el Teatro de Variedades y Piezas Breves, la del Teatro de Marionetas de Moscú en 1940 o una en Chile hacia 1939 o 1940. Y concluye con una celebrada en Madrid en 1989, por el Teatro Erwin Piscator del Ateneo Cultural 1.º de Mayo, con motivo de una Muestra de Teatro Revolucionario.³⁴

REFLEXIONES FINALES

Las ideas socioteatrales de Ramón J. Sender siguen vigentes, como se ha visto en algunos de los sencillos ejemplos que se han ido exponiendo a lo largo de este artículo. Y aunque las ideas no las haya concebido él, sino que en su trabajo crítico y literario se unieron las distintas tendencias europeas, no podemos seguir ignorando la influencia de su obra tanto en el teatro como en el pensamiento español hasta el final de la Guerra Civil. Un hecho muy significativo para apoyar esta afirmación es que se haya editado en el año 2013 el libro de José Díaz Fernández en Estados Unidos. Esto solo puede interpretarse como un intento por parte de los historiadores de la literatura española de recuperar las ideas de muchos de los escritores de este momento histórico, que habían quedado hasta hoy relegadas al olvido.

En 1935, una buena parte de la intelectualidad española era sensible a las relaciones entre el arte y la revolución, y por tanto también entre la literatura y la revolución. Así, artistas, escritores y dramaturgos sintieron con angustia que, tras el octubre de 1934, la revolución no era solo una palabra retórica, sino una realidad históricamente factible a la que se debía hacer frente. Vino a ser una especie de deber moral que tuvo su máxima expresión en los convulsos años treinta, cuando la lucha contra el fascismo produjo dos tipos de reacciones: por un lado, un reformismo burgués, al que se adhirieron algunos intelectuales republicanos, y por otro,

³⁴ Ramón J. Sender, *Teatro completo*, ed. cit., pp. 636-639 y 643.

la revolución pura y dura, que es donde se puede enmarcar el drama de Sender que se ha estudiado en estas páginas.

En la obra senderiana convergen la conciencia moral y la estética, lo que produce una moralización del arte. Este *realismo socioético*, como lo ha denominado Jean-Bernard Lekpa,³⁵ es una forma de entender la literatura poco habitual en la actualidad. Siempre es difícil casar el arte y la moral, pero la obra de Ramón J. Sender es un maravilloso ejemplo de lo que se puede llegar a conseguir. Y es en este sentido en el que más difieren las ideas de Sender con las vanguardias europeas. La humanización en el arte debe pasar por la defensa de un realismo personal, de la realidad que cada uno ve, no puede ser una mera imitación servil de la misma. Poco o nada se han tenido en cuenta estas ideas a la hora de afrontar la historia de las artes y de la literatura española, por eso son convenientes la revisión y el acercamiento a esta conceptualización cultural de los años treinta.

A lo largo de este trabajo se ha ido señalando la importancia de estas ideas y de cómo Ramón J. Sender las introdujo en España. Su visión moderna sobre la recepción de las obras teatrales auguró teorías muy posteriores que no hubieran sido posibles sin su ideología política y sin su especial sensibilidad. Además, es innegable la influencia que estas ideas han tenido dentro del panorama cultural español. Por todo ello, es conveniente un estudio mucho más exhaustivo sobre estas corrientes europeas y su entrada en España, pero, como este artículo no permite hacer mayor hincapié en estas cuestiones, se ha limitado a un estudio inicial: la práctica de las teorías teatrales de Sender en una obra concreta, *El secreto*.

Puede que sea conveniente que este tipo de teatro político deba resurgir como instrumento para una nueva lucha que nos haga recuperar todos los derechos sociales que hemos perdido en las últimas décadas de la democracia. La represión y la lucha social siempre estarán eternamente enfrentadas con quien ostente el poder, y esto es lo que viene a remarcar esta obra senderiana. Con un hecho concreto, en una ciudad y un año concretos, Sender intenta expresar que es indiferente una huelga que otra, un obrero que otro. Lo importante es que la lucha continúe, pues siempre habrá agonistas y antagonistas enfrentados en sociedades deshumanizadas e insolidarias hasta que esta tendencia no deje paso a una verdadera justicia social para la humanidad. En este sentido, es muy afortunada y necesaria la forma en que Ramón J. Sender concebía la literatura y el teatro.

³⁵ Jean-Bernard Lekpa, «Los principios estéticos de la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1982)», en *Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, cit., p. 463.