

TEATRO PARA UNA GUERRA [1936-1939]

Textos y documentos

LUIS MIGUEL GÓMEZ DÍAZ



TEATRO PARA UNA GUERRA
[1936-1939]
Textos y documentos



Las vallas de Madrid aparecen cubiertas de propaganda antifascista y anuncios de teatro. (Archivo CDT).

TEATRO PARA UNA GUERRA

[1936-1939]

Textos y documentos

LUIS MIGUEL GÓMEZ DÍAZ



Centro de Documentación Teatral



**MINISTERIO
DE CULTURA**

**INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA**



**Centro de
Documentación
Teatral**

Volumen editado por el
Centro de Documentación Teatral
del
Instituto Nacional
de las Artes Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Julio Huélamo Kosma

Coordinadora:
Lola Puebla

Fuentes gráficas:
Archivo Luis Miguel Gómez Díaz
y Centro de Documentación Teatral

<http://publicaciones.administracion.es>

Primera edición: noviembre 2006

© Luis Miguel Gómez Díaz, 2006.

© *De la presente edición:*
Centro de Documentación Teatral
Torregalindo, 10. 28016 Madrid
Tfno.: 91 353 13 76 Fax: 91 353 13 72

Diseño, maquetación y preimpresión:
Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Impreso en España - Printed in Spain

Dep. Legal: M. 000000000
I.S.B.N.: 84-87731-19-8
NIPO: 556-06-040-7

Índice

Memoria significa saber, por José Antonio Campos	9
IN MEMORIAMQUE PRO CIVITATE. Ensayo de análisis cultural del hecho teatral español entre 1936 y 1939	11
I	
El teatro como cultura cívica Antología reunida Esta edición In memoriam Pro civitate	13
II	
Asentamiento de las nociones clave Recepción de este teatro	24
III	
Teatro durante la guerra: la voz de los protagonistas Asimilar y entender obras plásticas estéticas del pasado: modelos culturales La impresión de la huella. La cultura visual de directores y escenógrafos Teatro intestinal versus teatro de las buenas digestiones Modelos del teatro de la revolución Modelos de la revolución teatral Teatro obrero Teatro de agit-prop internacional Significación cultural del modelo obra corta Más Stanislavsky-Tairov que Meyerhold	37

IV	
Teatro con la guerra: 1936-1939	79
O. Una pequeña gran ilusión truncada apenas iniciada.	
A. Artes escénicas.	
B. Ideas teatrales.	
C. Teatro de agit-prop español.	
D. Agit-prop y teatro de circunstancias.	
E. Dramaturgos y obras en la memoria.	
F. Las obras de este volumen: voces de la crítica, gacetillas y otras.	
G. Tareas pendientes de evaluación	
V	
Herencias transmisibles / Herencias transmitidas: El eslabón perdido	151
A. Delimitación y articulación del espacio social de representación.	
B. El público.	
C. Límites, naturaleza y función de la escritura dramática.	
1. La desaparición de escena del obrero.	
2. Mixtificación de la Historia.	
Referencias bibliográficas	167
VI	
Apéndices	
In memoriam.	175
Índice de obras no contenidas en este volumen estrenadas y ya publicadas en otras ediciones.	
Índice de obras no contenidas en este volumen estrenadas e inéditas.	
VII	
Contenido del CD	191

Memoria significa saber

Las fechas con números redondos llevan a revisitar la Historia y son, para algunos, un buen momento para caer en la tentación de reinventarla. Contra ese peligro sólo nos defiende el rigor de los estudiosos que entienden su labor como algo que da sentido a palabras como verdad y decencia. Como Luis Miguel Gómez, que nos ofrece en este libro el fruto de años de investigación callada acerca de un tema que puede resultar espinoso, por la mucha pasión que encierra. Se trata del teatro en las trincheras, de los trabajos de agitación y propaganda en los dos bandos de la Guerra Civil española. La Gran guerra civil española, la llamaba Max Aub, recordando que no era la única, que hubo otras. La Última guerra civil española, quisiéramos llamarla, confiando en que nunca más bañe ese dolor nuestro suelo.

Los estudiosos –a ellos va especialmente dirigido este libro– que entren en sus páginas y en el CD que lo acompaña encontrarán materiales para el estudio de esos días, para el conocimiento de una etapa poco transitada por los historiadores de nuestro teatro. Pero este estudio minucioso, estos textos teatrales, estas fotografías, servirán también al lector común para entenderse, para saber más acerca de sí mismo. Eso es la memoria, comprenderse.

El libro tiene un formato que ya es reconocible por los lectores que siguen el excelente trabajo del Centro de Documentación Teatral, ya que hace serie con estudios recientes, como los dedicados a Miguel Mihura y Rafael Alberti. La labor seria y silenciosa de una institución como el CDT no sólo se reconoce en sus trabajos concretos, sino que descubre todo su valor cuando se mira con la perspectiva de un recorrido de años.

Don Estrafalarario, aquel tipo digno de su nombre que conversaba con Don Manolito en el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*, de Valle-Inclán decía en un momento de su conversación una frase terrible: “el Deseo de Conocimiento se llama Diablo”. Esa ha sido la doctrina de los tiempos oscuros: saber lleva a la perdición, tal vez a la violencia. Es falso. Saber lleva a crecer, a comprender, a ensanchar ese espacio a veces difícil que es la vida de la especie humana.

José Antonio Campos
Director General del INAEM

IN MEMORIAMQUE PRO CIVITATE
Ensayo de análisis cultural
del hecho teatral español
entre 1936 y 1939

LUIS MICUEL GÓMEZ DÍAZ

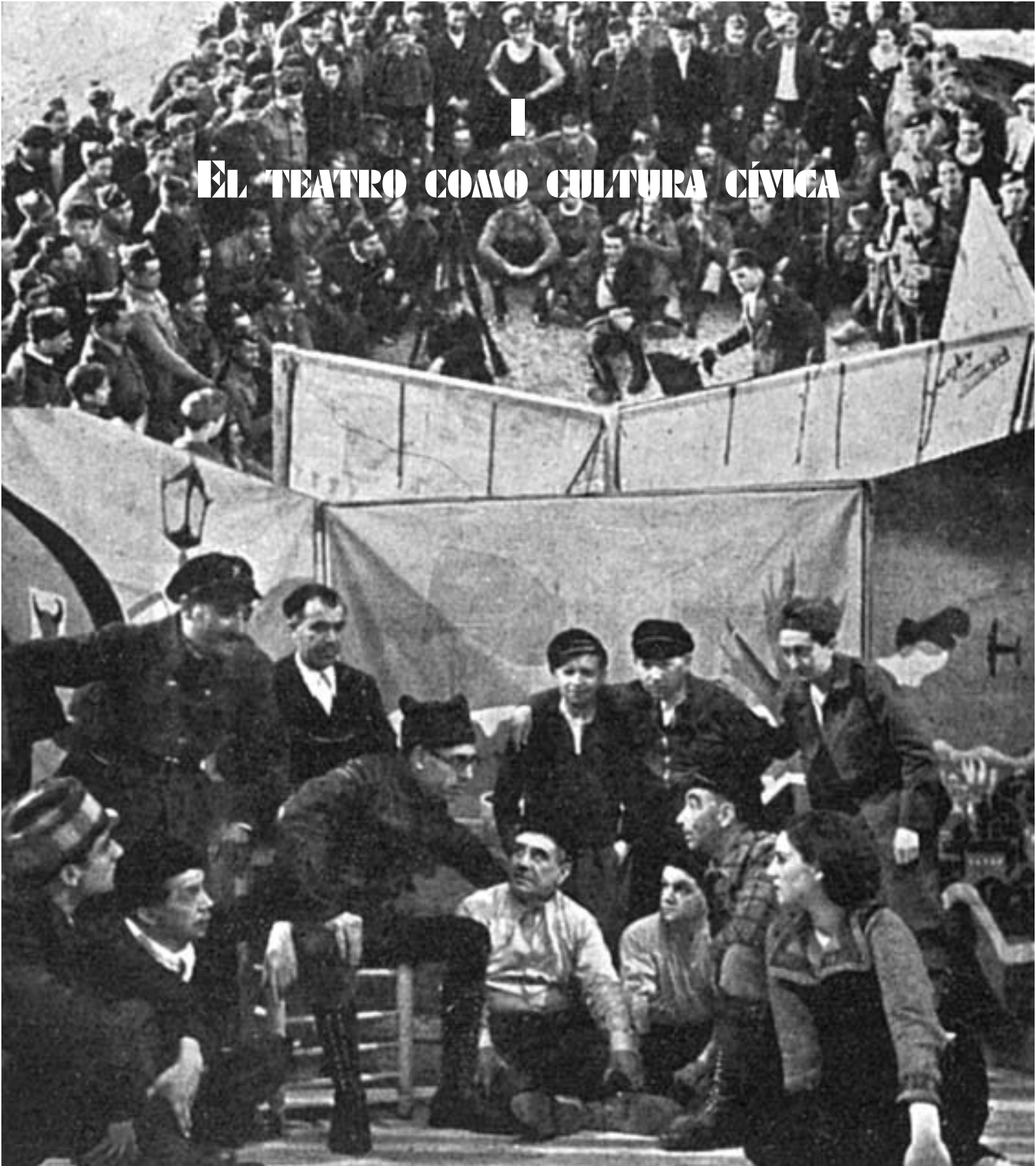


Agradecimientos:

A Luis Mussot Flores, María Teresa León,
Santiago Ontañón, Pablo de la Fuente,
Alfredo Sendín-Galiana, Rafel Alberti,
Germán Bleiberg y Rafael Dieste
en reconocimiento a su valiosa contribución
en la elaboración de este libro.

El autor

I EL TEATRO COMO CULTURA CÍVICA



< Representación en el frente de los Grupos Artísticos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda del Comisariado General de Guerra. Grupos coordinados por Luis Mussot que desarrollan su labor hasta mediados de 1937. (*Propaganda y cultura en los frentes*, editado por el Comisariado General de Guerra, Valencia, mayo 1937.)
Escena de la obra *Consignas* del espectáculo *En las trincheras*.

Recuerda una de las máximas de la nueva retórica moderna que la lógica de la comunicación social, entendida como discurso (Grize 1977), se establece con propiedad sólo aplicando el principio del “a posteriori” a productos sociales complejos. Observar y detallar con el máximo rigor posible los resultados sociales de una comunicación social histórica dada y adoptarlos retroactivamente como postulados de los que, humildemente, partir para analizar dicha comunicación y, en consecuencia, no dar excesivo crédito a especulaciones “a priori”.

Tomar perspectiva histórica con el paso de los años, se suele decir, ayuda a situar la reflexión en un territorio de las ideas, no contaminado por la exaltación de las pasiones. Esa distancia es más necesaria, si cabe, cuando el objeto de análisis entraña el tipo de pasiones que más puede conmocionar al ser humano, cuales son las derivadas de la lucha por la subsistencia y por la propia existencia.

Nos acercamos a un periodo apasionante, que cierra brillantemente un ciclo que la crítica denominó en algún momento la Edad de Plata de las letras españolas. Apasionante, pues ante el mismo momento, la guerra civil, (con seguridad, no con los mismos datos ante la mirada) parte de los hombres y mujeres de teatro vieron la botella medio vacía y otra parte, medio llena. Para los primeros la guerra era una rémora, cuando no abiertamente un estorbo para el devenir de su carrera, de su obra, de su producción, del normal desarrollo de una actividad de peso y necesitada de un poso; para los otros, la guerra era la ocasión *sine qua non* para depurar el teatro español, transiéndolo del valor y ejemplo del pueblo en armas: “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, dijo, por ejemplo, Miguel Hernández (1938).

De entre los que la vieron medio vacía, unos se aplicaron a dejar la cosa como estaba: el teatro es diversión, por tanto, ajeno a la guerra; divertir es siempre lo mismo, las pasiones son las mismas –argumentaban. Pueden leerse los comentarios de José Ojeda, Félix Paredes y César García Iniesta en el Capítulo 1 a este respecto.

Otros, aun viéndola medio vacía, pretendieron enmendar la plana: el teatro necesita de mucho tiempo; nuestra contribución actual es, pues, un mal menor del arte –afirmaban. Los comentarios de sindicalistas y autores respetables como Rafael Segovia Ramos, en el Capítulo 1, y las propias argumentaciones de destacados miembros del Consejo Central del Teatro, entre ellos Rafael Alberti y M^a Teresa León, ilustran esta tendencia.

Junto a ellos, de entre los que la veían medio llena, unos promovieron asentar las cosas como mandan los cánones, mientras otros pretendieron fundamentar y reconducir, dar veracidad, llenar de contenidos, promoviendo a escena a los protagonistas siempre más olvidados. Con la botella medio llena, unos, la gran mayoría, partieron de unos cánones y pretendieron acercar las masas a esos cánones, adaptándose ciertamente a la realidad, pero operando de arriba a abajo. A ese criterio responden gran parte de las grandes propuestas republicanas animadas desde la Junta de Espectáculos, primero, y desde del Consejo Central del Teatro después, en particular las producciones del Teatro de Arte y Propaganda y las consecuentes reorganizaciones del funcionamiento de “Las Guerrillas del Teatro” del Ejército Centro.

Con la botella medio llena, otros reinterpretaron los cánones, no sólo los flexibilizaron, y, operando de abajo a arriba, hallaron otros caminos y, en cierto sentido, se encontraron con otra forma de vuelta a la tradición de la cultura teatral popular. Gran parte de las producciones del agit-prop, recogidas las más representativas en el Capítulo 2, operan esta radical actualización de estructuras teatrales populares. Sin duda alguna, las hoy conservadas viñetas del espectáculo volante *Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto*, que Luis Mussot Flores produjera con los grupos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda del Ejército en 1937, junto al espectáculo, que afortunadamente podemos documentar adecuadamente, del Teatro Popular de 1936 en calles y frentes de Madrid, *4 batallones de choque*, constituyen muestras expresivas de esta actitud.

Este libro pretender contribuir al mejor conocimiento del teatro que se hizo de

hecho en la guerra civil, en particular de aquellas parcelas más olvidadas hasta la fecha, desde textos de obras estrenadas a otras formas de contribución efectiva a las diversas maneras de los espectáculos públicos, funcionando durante la contienda.

Y para contribuir al proceso de la reflexión sobre este periodo de nuestro teatro y de nuestra historia, se ofrecen cuantos materiales significativos hemos podido recabar, de manera que sea más fácil recuperar adecuadamente y asumir la herencia cultural del periodo.

Y así, el historiar, el dejar constancia de lo ocurrido, de lo conseguido persigue permitir asimilar y asentar en nuestro bagaje cultural como pueblo las realizaciones de este periodo y, en la medida de lo posible, recuperar el legado de las aportaciones que pudieran resultar efectivas al día de hoy, en los albores de este nuevo siglo, ya pasadas siete décadas desde el fin de la guerra.

Hoy por hoy, en todo caso, disponemos de ciertos datos, y ciertas reflexiones se hacen posibles, posibilitando "a posteriori", tras haber recogido y sistematizado lo que resultó, evaluar los modelos de los proyectos teatrales reales puestos en juego en la cultura, en la memoria, en los modos y maneras, en definitiva en la herencia, también biológica, de la que partimos.

Con los datos y hechos aquí presentados esperamos que surjan trabajos y reflexiones, y, animadas tal vez por estos textos y observaciones, puedan determinar con la máxima certeza éstos y otros aspectos de la realidad del teatro de la guerra civil y su posterior asimilación.

Antología Reunida

El teatro de la guerra civil cuenta hasta la fecha con diversas monografías separadas (rotas) que contemplan tanto aspectos generales como particulares. Así, las más completas y generales de R. Marrast (1978), de J. Rodríguez-Puértolas (1986/1) y J. M. Martínez Cachero (1986) y las particulares de X. Fábregas (1969) y F. Foguet i Boreu (1999) para Cataluña, las de G. Janer Manila (1975) y de D. Ferrà-Ponç (1976) para Baleares, y para Levante, la de R. Blasco Romero (1986). Y algunos monográficos de revistas, como *El Público. Cuadernos*, N° 15 (1986), *Anthropos*, N° 148 (1993) o *ADE Teatro*, N° 97 (2003).

Ya en 1984, el editor de la primera de las dos evaluaciones de conjunto a través de la HCLE (Volumen VII), A. Sánchez Vidal (1984), remarcaba este aspecto de

análisis separado. Mientras que el editor de la segunda gran revisión, S. Salaün (1996), reclamaba la edición de más textos.

También dispone el periodo de ciertas antologías, una de ellas –única y rara excepción- dando cabida a textos de ambos bandos, la de M. Bertrand de Muñoz (1993). Las de M. Bilbatúa (1976), D. Ferrà-Ponç y A. Terrades (1976) y Foguet i Boreu (2005) con sólo textos teatrales, la de Rodríguez-Puértolas (1986/2) con textos también teóricos y, por fin, la de Marrast (1978) con documentos legislativos y teóricos.

Esta edición

En el CD que acompaña a este libro no se recogen, por un lado, las obras en este periodo incluidas de los grandes autores, editadas en Obras Completas o recopilaciones similares: Rafael Alberti, Max Aub, Rafael Dieste, Agustín de Foxá, José Herrera Petere, Miguel Hernández, José Ignacio Luca de Tena, Eduardo Marquina, Joan Oliver, José María Pemán, Emilio Prados y Gonzalo Torrente Ballester.

Y, sobre todo, se pretende dejar constancia de toda realización artístico-plástica teatral, que se hizo eco de la situación, o sea, de la guerra. Se trata, pues, del requisito mínimo de realismo cívico. Se persigue, y es un requisito fuertemente querido por el editor, documentar la actividad teatral en su total complejidad efectiva, que tuvo lugar en diversos tipos de escenarios, desde aquéllas obras que conocieron pocas funciones a dos de las que más representaciones alcanzaron.

Documentar exhaustivamente, no sólo, por tanto, a través de los textos. A lo que, además, se añade, con idéntica intención documental, una selección de textos teórico-críticos que suponen una muestra de las ideas teatrales del momento, incluidas las que se refieren a aspectos relativos a los montajes y representación, sino con fotografías, portadas y otros materiales visuales que contribuyen a dar una idea más ajustada de los montajes reales, de los espacios teatrales y sociales del teatro.

EL TEATRO EN MADRID DURANTE LA GUERRA

Compañía de arte en la Zarzuela.—Escenas en varios teatros.—Capital de preguntas.—Altas y bajas en las Compañías.

COMO consecuencia de haber la C. N. T. constituido un Comité de Organización del Teatro, y por acuerdo inmediato de éste de estar representado en la Junta de Representación Directiva, a su vez por miembros de dicho Comité, han nacido en la Junta Manuel Fernández, que era delegado de la Central, y Pepe García y Esteban Esguel, que actuaban en el Comité de Lectura. Y han sido sustituidos por Franco, Aragón, y Álvarez Caba. Felipe (padre) y Vicente Carrón, como actores. De los tres conferencistas anteriores queda el mejor recuerdo por su laboriosidad, sus ideas y atractivo oratorio e inteligente.

En la Zarzuela, seguidamente de haber salido del compromiso paso de presentar representando tan personalmente importante cual lo es el título de Teatro de Arte y Propaganda, se ha dado comienzo a lo que deberá ser cumbre de la temporada, así ar-



En el Teatro de la Zarzuela, y bajo la dirección de María Teresa León, se ha representado una brillante compañía de arte, inaugurada con la obra del indolente y eminente poeta García Lorca «Los títeres de Cachiporra», a la que pertenecía esta escena.

Escena de *Los títeres de la cachiporra*, de Federico García Lorca, por la compañía Teatro de Arte y Propaganda, bajo la dirección de María Teresa León. Teatro de la Zarzuela. Madrid. (*Crónica*, 19-IX-1937).

¡AQUI, MADRID, ALTA VOZ DEL FRENTE!

Radio, cine, pintura, teatro, música, al servicio del pueblo en armas

En los primeros días de agosto, según anunció la Asociación Militar, según, como resultado de propuesta para el pueblo en armas, el Ministerio del Interior, la Ley por iniciativa del Partido Comunista, y se acordó en el II. Consejo el comienzo de su actuación, las representaciones y conferencias organizadas en otros centros de enseñanza pública, realizadas en los primeros días de la semana. Después ya con preguntas y puestas de una variedad y variedad, seguida por el comienzo de una representación y que el teatro del pueblo continuando. Y se han ya, se obtiene la libertad de su vida, en los teatros y con perfil propio, un grupo nuevo de arte al servicio de la propaganda, para los que a los otros hombres, regular y sistemática, por cuando hablan en el teatro de la República en los teatros de guerra de las zonas de Aragón y de la asturiana.

Al presentarse en la noche Clara Falcón con de

propuestas que necesitan en creación. Ya están las obras importantes.

Radio. Una comisión directa, con programas semanales, diarios y conferencias en favor para el pueblo del Ministerio.

Una Comisión, formada por miembros de todos los demás teatros, obrando en armonía. Hay teatro, para siempre en el espíritu artístico del teatro de guerra, así como, además, en el teatro de guerra, y de guerra, en el teatro de guerra.

Clases. Conferencias y celebraciones de público de los distintos teatros. Dentro de pocas días comenzará la celebración de un gran día de la guerra y de una vida nueva. En estos días los diferentes comités en el teatro del Tago. También hemos sabido, para esta noche de guerra, la cultura para la preparación de nuestra re-

presentación de guerra de la capacidad y que la libertad se realiza. En estos días, para de guerra de guerra que son para un compromiso.

Toda el teatro, toda la producción que aquí se realiza en un espíritu de libertad, que aquí y vive con una gran dignidad: al servicio y realización del pueblo, con una conciencia hacia el espíritu de guerra y de guerra y total aplazamiento de la voluntad humana. Y todo esto se hace con la guerra, guerra y los otros de guerra y guerra al momento. Como ejemplo de ello, siendo desde que en la última representación del teatro por los alumnos del teatro de guerra de guerra, por la India, con el teatro Juan Diego, el teatro de guerra. Toda nuestra vida como en la inmediata preparación de las distintas zonas.

En los días de la preparación una semana, necesario en teatro, para representación de guerra, y se han ya



Compañía Alta voz del frente, con su director Manuel González, en una lectura preparatoria. Madrid. (*Mundo Gráfico*, 21-X-1936.)



Rafael Alberti recitando en el Quinto Regimiento. Madrid 1936.



El general Blasco ha dado
comienzo de la labor del
Libertario del Centro al con-
sejo del Regimiento Comen-
do. El nuevo tipo de comu-
nicación profesional se ha
visto a la altura de la
Historia Popular de España.
Se establece un sistema
nuevo que será utilizado
inmediatamente en los diver-
sos frentes de la guerra.
Se organizará y se
desarrollará a la altura de la
guerra. Los datos de la
guerra de España del pasado
se alzan con el espíritu
de Madrid ha pasado
de guerra. (Foto: Alamo y
Barral)

María Teresa León, autora
y poeta, al recibir de la
libertaria del centro una
de sus obras, en el Regi-
mento Comen- do. (Foto: Alamo y
Barral)



Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y José Bergamín en dependencias del Quinto Regimiento. Madrid 1936.

(En la foto inferior) María Teresa León pronunciando una conferencia. Madrid 1937.

In memoriam

Este libro rinde homenaje a cuantas personas construyeron con sus realizaciones el teatro español de la guerra civil. Se pretende dejar memoria de sus aportaciones al teatro español y, por ende, a la cultura española. Dejar constancia, para que perdure en la memoria de la historia del teatro español y en la memoria de la cultura y la historia del pueblo español. Que no olvide la memoria la contribución de cuantos, con sus esfuerzos e ilusiones, construyeron un eslabón de nuestro pasado como pueblo, como público receptor de teatro, de cultura, de información social. Pasado sedimentado en nuestros genes y nuestras actitudes receptoras y nuestros gustos colectivos por ciertos géneros, que cada día más podemos detallar y circunscribir. Y de ahora en adelante, más.

Se rinde homenaje a cuantos están aquí presentados o representados, de diversa manera, y a cuantos al igual que éstos contribuyeron de la misma forma a la historia del teatro de la guerra civil española, pero cuyos textos o trabajos no han podido ser publicados o lo habían sido ya recientemente en otros volúmenes.

A los aquí no presentados se dedica en el Apéndice una lista –no finalizada, ni cerrada-, donde se cifran los nombres de obras estrenadas y su autor o autores, así como un esbozo de listado con algunos directores y sus compañías, algunos escenógrafos y, por último, algunos músicos y libretistas. Sabemos que una lista, inscribir un nombre en un listado, es un escaso homenaje, pero homenaje, al fin, en la medida de lo posible hoy.

Homenaje y recuerdo para promover una asimilación adecuada y fructífera de nuestra herencia cultural, estética, de gustos y valores.

A quienes pretendieron abrir la escena española a lo que pasaba en la calle, como soñó F. G. Lorca en su premonitoria *Comedia sin título*.

A cuantos dedicaron sus esfuerzos a la creación de un teatro digno bajo las bombas, mientras otros defendían simplemente, pero lícitamente, el mantenimiento de una industria.

A quienes buscaron explicar lo que pasaba en los frentes y calles y dejaron su reportaje impresionado, en el lenguaje teatral que les fue más propicio.

A quienes pusieron su talento y esfuerzos en la ingente tarea de la aculturación de un público, junto a otros que lícitamente defendían las necesidades más apremiantes y las categorías heredadas.

A cuantos buscaron explicar lo que pasaba y lo encontraron también en el proceder, la conducta de las personas, buceando en las palabras que dicen las intenciones y las emociones que las mueven. Algunos, encontrando qué motivos de clases, económicos y sociales, estaban en la base de esas palabras.

A tanto esfuerzo anónimo –deliberadamente anónimo por motivos ideológicos muchas veces-, o cuyas fuentes se han perdido.

A los que contribuyeron a superar el horror, enfrentándose con la expresión pública de las pasiones que mueven al ser humano en el trance colectivo de una guerra fratricida y, al menos, intentaron poner coto a cuanto de irracional e irreversible movía esas pasiones.

Al conjunto anónimo de iniciativas, llevadas a cabo en muchas ocasiones como representación pública única o escasa, pero entroncadas en proyectos culturales con visos de propuestas sociales de futuro.

Pro civitate

A todos ellos, pues contribuyeron a crear una cultura en la guerra, que posibilitara hacer entender, como pueblo, el horror de la misma.

Pues desarrollaron el discurso de la racionalidad civil, al afrontar temas decisivos para la nación, como el enfrentamiento entre territorios, las confrontaciones religiosas y la lucha de clases.

Pues desarrollaron un discurso civil de la expresión democrática libre y plural de ideas y emociones, impulsaron el lenguaje ciudadano democrático y el mundo de ideas a él asociado.

Pues contribuyeron a diseñar un panorama teatral, con proyectos, que en unos casos no pudieron ser llevados a cabo, al terminar la contienda, pero que posteriormente han podido ser recuperados, al menos en parte y en los términos que los nuevos tiempos exigían. Pero también lo hicieron aquellos proyectos que fueron radicalmente erradicados en la inmediata posteridad y todavía hoy permanecen desconocidos.

Pues dotaron a nuestra cultura, dotaron a nuestras lenguas, en particular al catalán y al castellano o español, de los registros de la racionalidad más emotiva, asentaron en nuestra sentimentalidad colectiva –redundancia en sentido machadiano estricto- los patrones de la argumentación de la exaltada (a vida o muerte) defensa de unas ideas, que no por exaltada o comprometida debe esquivar los

principios básicos del lenguaje, entre éstos, sin duda, el de la racionalidad, neutralizadora de la agresividad ciega.

Por su legado de formas y maneras de mirar el mundo, de sentir las pasiones, de comprometerse con ciertos valores de la vida. Mirar un mundo, al que en ocasiones y en diversas facetas sólo puede hoy accederse con la lectura, o mejor, representación de textos teatrales, como los aquí publicados. Patrones de sentir las relaciones amorosas y las relaciones sociales, a través de formas estéticas de contemplación y consumo de esas realidades, formas culturales nacionales de las que hoy son depositarios.



Miguel Hernández en el frente de Guadarrama. 1937.



Alexis, figurín realizado por Santiago Ontañón para *La tragedia optimista*, representada por el Teatro de Arte y Propaganda en el Teatro de la Zarzuela. Madrid. (*El Mono Azul*, 14-X-1937).



II

ASENTAMIENTO DE LAS NOCIONES CLAVE:

**TEATRO POLÍTICO,
TEATRO REVOLUCIONARIO,
TEATRO OBRERO,
TEATRO PROLETARIO,
TEATRO DE PROPAGANDA**

< Representación de los Grupos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda en la retaguardia. Detalle del público en una Casa del Pueblo. 1937. (*Propaganda y cultura... cit.*)

En lo que sigue, como prefacio a una antología reunida, no se hará distinción de bandos, sino tan sólo se tomará nota de la participación de tal o cual autor, con su razonamiento, en las polémicas de la época tanto inmediatamente anterior como de la propia guerra. Una lectura rápida, sin mucho detalle, pudiera llevar al lector a deducir erróneamente que se confiere mayor espacio al teatro republicano que al nacional. Lo cierto es que al teatro se confiere una relevancia diferente en cada bando, lo que se refleja en el número de ensayos, publicaciones y montajes, pero también en la premura de las actuaciones republicanas y hasta el alcance social que se pretende proyectar. Si menor en cuantía y en relevancia socializadora, el teatro en el bando nacional desarrolla una labor que no podemos perder de vista y que resulta imprescindible en el entendimiento global, y que se recoge aquí, asumiendo sus específicos entendimientos de lo que es teatro y sus funciones, según sus protagonistas y promotores, como se hace, por otro lado, con los productos culturales republicanos.

Desde 1931 comienzan a reorganizarse las propuestas de un teatro popular, que tenga al obrero como personaje y, poco a poco, como algo más hasta configurarse la posibilidad de un teatro obrero hecho por obreros. Aspecto éste que necesita

todavía hoy de estudios monográficos, del tipo que ya otros países poseen; véase la monografía referida a Francia, Alemania y la U. R. S. S., *L'ouvrier au théâtre* (Amiard- Chevrel 1987).

Pero también, en particular a partir de 1933-1934, la revolución toma cuerpo en la sociedad española y el teatro revolucionario comienza su andadura, al igual que las primeras propuestas del teatro ambulante y revolucionario de las primeras compañías de agit-prop. Aspectos magníficamente recogidos por C. Cobb (1980).

Y es que en algún momento el teatro obrero se hace revolucionario como se observa en las propuestas anarquistas, analizadas en el trabajo de L. Litvak (1981). Un rasgo diferencial de las propuestas anarquistas, detectado en poesía, pero no sólo en poesía, es la defensa de una funcionalidad del escritor, diferenciada de las servidumbres burguesas que veían en muchos intelectuales marxistas: "querían manifestar su separación de la casta oficial de los intelectuales" (Salaün 1974: 204). No aspiran a notoriedad individual, sino a formar parte de un grupo, al que dedican, como tantos, su trabajo, y así "forman uno a uno los eslabones de una importante comunidad a la cual rinden tributo con sus versos sin ser objeto de un tratamiento particular por ser poetas" (Salaün 1977: 25).

Sea en conjunto o por separado estos movimientos culturales y teatrales encontraron desde su incorporación a la cultura española descalificaciones rotundas, llegándose a producir en la intelectualidad española una escisión radical entre agitadores y escritores profesionales, polémica magníficamente documentada sobre todo para el periodo republicano anterior a la guerra civil por Cobb (1980).

En la base de ello debe verse el problema de la noción de canon estético y particularmente teatral, con el lastre del empleo mayoritario de categorías estéticas implícitas. Se va acuñando una línea de interpretación que viene repitiéndose en un paradigma tal vez más radical que el presentado en torno al teatro de Benavente, magníficamente ilustrado éste por González del Valle (1992). Paradigma que recoge los criterios de falta de calidad, de obra menor y propagandística, y del que el rechazo de todo psicologismo de corte decimonónico u otros opera como poderosa justificación siempre mantenida implícita.

Comienza el rechazo y también el conocimiento más en profundidad. Algunos hombres y mujeres del teatro divulgan las experiencias rusas del teatro de masas, se interesan por el teatro ambulante y en particular por el trabajo de "Las Blusas Azules" (M^a Teresa León 1933/ 2003: 337-338) y a la par muestran los peligros de

una tendencia a culturizar desde la literatura burguesa esos productos de la comunicación popular. M^a Teresa León ya en 1933 revisaba la máxima crítica esgrimida por intelectuales de uno y otro signo político al teatro revolucionario y de masas, el ser propaganda, defendiendo la idea de que todo teatro es propaganda, mientras alertaba del peligro de la recuperación acrítica de los clásicos y, sobre todo, de la imposición de un modelo cultural:

“Cuando La Barraca comenzó a rodar por los caminos quería ser arma de lo bueno contra lo malo, un esquema valiente de lo que podía ser y no era el teatro español. Lo mismo todas las compañías que se formaron de ‘minorías selectas’, todos los modestos ensayitos de los aficionados al teatro. Unos y otros fueron propaganda. Quisieron llevar al público la persuasión de que su ‘elixir de éxtasis’ era infinitamente más verdadero que el aburrimiento de las compañías que sujetaban su atención. No lo consiguieron porque no supieron emplearse políticamente, con la política que el espectador quería encontrar.

Y hubo un momento propicio para conseguir la teatralización de España. Al variar un régimen, una nueva conciencia exige un nuevo alarde de esa conciencia. La Barraca resucitó inoportunamente la conciencia religiosa del siglo XVII y la llevó como novedad por los caminos. Pero los pueblos no querían novedades estéticas. Si miraron y admiraron, porque era la magia de lo ‘nunca visto’, esto no le sirvió para mucho a la República. Calderón seguía haciendo propaganda religiosa con *La vida es sueño*, mientras en el Congreso se pretendía laicizar la enseñanza, libertar las conciencias. Eso La Barraca no lo dijo en los pueblos. Gran falta política de su parte. En el mismo Congreso se votaba una ley favorable a la mujer: el divorcio. En las Misiones Pedagógicas se representaba *El juez de los divorcios*, de Cervantes, donde el problema se soluciona a la manera vieja, según la antigua ley de desconsideraciones masculinas.” (M^a Teresa León 1933/ 2003: 378-379)

Más adelante en plena guerra se escuchan opiniones similares, alertando del peligro de una imposición cultural, como error del periodo republicano inmediatamente anterior, y, al que ahora hay que prestar nuevas soluciones. Este es el análisis del pasado, realizado por el inspector general de la Milicias de la Cultura, Marcial L. Blasco, que justificará la nueva acción de estos grupos de extensión cultural:

“...Las Misiones Pedagógicas de la República, cuyo Patronato fue disuelto, padecían un error que la experiencia afloró: No se puede llevar la civilización en

un carro y enseñar y marcharse luego, con la música a otra parte. El intento era nobilísimo, pero le faltaba sentido práctico, espíritu de combate, conocimiento de la realidad de España.” (*Ilustración Ibérica*, 4, 1938, p. 3)

En el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas la controvertida ponencia colectiva evidenció los límites en 1937 del compromiso de los intelectuales en la órbita marxista. La nómina de firmantes (A. Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya) hace entender la distancia que separaba al sector más ortodoxo, pero también más abiertamente burgués, del sector más próximo a la literatura proletaria, como Miguel Hernández.

Defiende la ponencia una literatura revolucionaria, de corte humanista, heredera del humanismo burgués, que se debate entre una defensa de la libertad del escritor –ahora revisada– y la necesidad impulsada desde el Gobierno de la República de un arte de propaganda.

Así establecen los límites de la literatura revolucionaria:

“Por otro lado, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La Revolución (...) no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.” (Aznar Soler y Schneider 1979: 135)

La propaganda hace plantearse muchos problemas. Niegan “la propaganda como un valor de creación”, tal vez porque no entienden su necesidad social (Aznar Soler y Schneider 1979: 140 y 134).

Su entendimiento del papel del pueblo en la cultura es decisivo:

“En el pueblo veíamos el impulso, pero solamente el impulso y éste, creíamos, no bastaba.” (Aznar Soler y Schneider 1979: 134)

Una cierta repulsa de la figura del escritor proletario, muy matizada y que aparece finalmente, aunque de forma siempre lateral, se da en sectores intelectuales republicanos, “simpatizantes comunistas, pero no comunistas” como los redactores de la revista *Hora de España*. Uno de ellos, que afirmaba esa simpatía, pero nada más, Antonio Sánchez Barbudo, en correspondencia con un investigador, escribía en 1967 (Lechner 1968: 277):



Representaciones en el Teatro Español de Madrid de *Los salvadores de la patria*, de Rafael Alberti y *El secreto*, de Ramón J. Sender por la Compañía Nueva Escena, dependiente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. (ABC, 1936.)



Antonio Aparicio, autor de *Los miedosos valientes*, recitando romances de guerra. (Al Ataque, 25-IV-1938.)

EL TEATRO EN MADRID DURANTE LA GUERRA.

Hacemos justicia en que este año Teatro se presentará en tres escenarios madrileños nada más.

—Sí, ¿eh? Pues ahora viene a cuento aquello de explotación síctes. Veniamos Español, por Manuel González, Aseso, por Pepe Romero; Latina, por Lola Peña, Pavón, por Vilia Delgado; Progreso, por Armet, Solera, de tipo aseso, por Leticia Estrella y Rafael Arco, y Fomento, nacional, que los llama de varios. En serio o no loamos, ¡para Fomento!

—Por cierto que siempre se ha destacado en la propaganda los nombres de los integrantes de Dada Iula y de Don Juan. ¿Por qué este año el derecho para las damas seforadas por el ultrapopular y viciado burlador de Sevilla?

—A renglón seguido. No será porque Carmen Melón, la Coloberto, la Corbiengo, Carmen Sánchez y Carmen Ortega merezcan los honores del silencio.

—El caso es que el público ha respondido, y las siguientes consecuencias de lo comercial, han sucedido.

Está acordado, para celebrarse en Valencia, el Congreso de la Federación de la Industria de Espectáculos Públicos. Es posible que, por mediación del Gobierno, se suprima en el momento. Pero todo está preparado, y el Sindicato de Actores y Compañías (S. G. T.), reunión de dicho Federación, se ha venido para renovar la Memoria que el Comité nacional lleva a la asamblea.

Fue aprobada la Memoria en puntillas. La Directiva presentó propuestas a título de enmendadas, y como estuvo ausente de la asamblea las llevará al Congreso.

Comunicación de los actores, al margen de la asamblea.

—Ya lo has oído. El Comité nacional dice que el Teatro debe ser social, educativo y propagandista.

—De acuerdo.

—Y entonces, momento, que no se ha hecho así.

—Y estáis, en serio, a la falta de producción adecuada. No de un pelo a los actores.

—Eso es todo. (Que no hay producido conveniente al público que considero frustrado) ¿que no ha de seguir habiéndolo? La hay, y habrá más. Pero ¡de qué manera ha salido y por qué no se sostiene que hay que hacer un Teatro de tipo comercial! ¿Quiénes han organizado el espectáculo para la temporada de invierno! ¿Quiénes han dado las pizarras de Compañías, adelantando otros teatros al género titulado Los actores se han ido.

—Eso del Teatro comercial ya pasó su historia. ¿Que dices cuando dices comerciales? También lo de la compañía? ¿Que dices cuando dices El teatro de Galdos? Más ha dado El teatro.

—En el Teatro se comercializa todo lo que está dentro. ¡Estrategia de comercial!

—Eso es una lástima que los directores del Sindicato no hayan podido decir: ¡Eh! ¡Já! ¡Ah! ¡No! Nuestros actores sólo los primeros que hemos mencionado a la república de ideas de nuestra república, que van una comedia vulgar a lo comercial, que recibimos antes sin otro fin que el de ganar dinero; que cada día de nuestra ideología de hacer un Teatro público, de naturaleza literaria; que no respondan a lo que al momento república corresponde... Ha sido una lástima.

—El caso es que a los actores que tienen dispuesta una producción conveniente, o que tienen la voluntad de producirlo, no se les puede apoyar como se han. Los actores podría tener apoyo cuando los actores hacen un espectáculo como los siguientes, para que no comencen a lo comercial, en este teatro, se van a lo comercial para cada domingo a lo comercial en el república.

—Eso es una lástima del teatro que cubren los comediantes del Consejo Nacional. Y entre esos actores, ¿quién se han apareado los actores y los espectadores?

—Todo es acogido. La buena parte llevará a un apoyo de culpa ya una reproducción, un apoyo para lo comercial. Ya lo veis.

—Pues, ¿y qué hay a la vista, después de los Fomento?

—Como, por lo visto, se terminó comercial haciendo la compañía los teatros, como existía en los teatros literarios, y ahora en los de teatro, con el caso del Teatro se lo más probable que Don Juan haga más un teatro como así. En este caso, en el Español, si aún no está dispuesta. Fomento, volver a ser un teatro. En el Chasco, pero que se retiró para entonces en disposición de teatro. El teatro más, drama más, en Fomento, extremaría España se por, en el Progreso puede que mejor. Lo más de la América, pero después la casa de Madrid.

—(Dijo república)

—Hay del momento. ¡Eh que no hay retirado para Progreso! Sí, pero lo comercial.

—No ha dado dinero. Lo más de la América, que fué entonces.

—Hombre, son los actores actores ahora lo que ha sucedido siempre. Ellos, muchos días y momentos que se como lo vivido siempre el Teatro y según siempre.

—Y si no habéis habido entonces, no habéis república.

—A otro caso. (Has oído a Ricardo de Francisco en la compañía? Es una típica de Compañías que me ha recibido un magnífico casero teatro.

GRAB. GARCÍA INIESTA



Carmen Sánchez, intérprete de Dada Iula en el Teatro Progreso.



Manuel González, intérprete de Don Juan Teniente en el Teatro Español.



Pepe Romero, Don Juan en el Aseso, y Carmen Melón en el Español.

CRÓNICA

La pervivencia de la tradición (Crónica, noviembre de 1937).

“Los redactores comunistas, de nuestra edad y grupo, eran comunistas inteligentes y estaban con nosotros en cuanto al carácter abierto de la revista –en busca de calidad- y no con los pequeños escritores comunistas “proletarios” que eran muy malos y resentidos”.

María Zambrano ha resumido la alternativa que se presenta a los intelectuales del momento, en términos de libertad y responsabilidad. Establece la relación entre el papel, la función de los intelectuales, las demandas de la realidad histórica del momento y la vieja aspiración de libertad (Zambrano 1977):

“La inteligencia ya no se encuentra protegida por el prestigio de una cultura ya ganada, por la seguridad de unas ideas consagradas que la afirmaban en su función, por la tradición de siglos anteriores.” (p. 50)

“La soberanía tradicional del intelectual dejó paso a un auténtico deseo de ser útil, de acudir allá donde se pudiera llenar una función.” (p. 49)

“La inteligencia recobra su perdido rango precisamente en este engarce profundo y exacto con los afanes de cada día.” (p. 53)

Pero es necesario, reclama la investigadora de la cultura (Zambrano 1936), una actualización a la par de la idea de libertad del artista:

“La libertad es la palabra mágica, es cierto; pero es necesario esclarecer qué libertad es ésta que queremos y cómo hemos de llegar a ella. (...) Es hora ya de que el intelectual escuche esta voz y la haga inteligible, actual e inolvidable; es hora de que renuncie a la alevosa e hipócrita libertad burguesa para servir a la verdadera libertad humana, que sólo es posible desenmascarando hasta lo último los restos inservibles de un pasado.”

En Europa la proletarización del teatro obrero se va abriendo paso a partir de la revolución de octubre en la U.R.S.S. y de 1930 en Alemania. El obrero será no sólo espectador, sino además personaje, actor y creador (Picon-Vallin 1987). Se producen los grandes espectáculos de masas en la U.R.S.S. (Autant-Mathieu 1987).

Con todas las dificultades y con un gran abanico de actitudes desde la socialdemócrata hasta la izquierdista, incluso en el seno del Partido Comunista Alemán, la resolución clara de la primera Conferencia de la Unión Internacional del Teatro Obrero (U. I. T. O.) declara que la forma mejor y más eficaz del teatro obrero revolucionario son las compañías de agit-prop.

Recepción de este teatro

Tras la derrota por las armas se produce “la casi absoluta desaparición del teatro revolucionario de las historias de la literatura y de los manuales sobre teatro español” (Vicente Hernando 1999: 133), incluido naturalmente el teatro de agitación, al que se somete a un especial tipo de “borrado”.

El silencio editorial y de referencias es muy representativo de la política de censura y silenciamiento en los años 40 y 50.

Las primeras revisiones críticas comienzan a darse al final de los años 60, en el pionero trabajo de Xavier Fàbregas de 1969, que introduce la noción teatro de agitación política. Mientras tanto, las historias de la literatura se las arreglan de muy diversa manera para silenciar y recuperar la guerra civil, incluyéndola en periodos amplios que permitieran una más fácil disolución. Y mientras tanto miles de escolares españoles del extinto preuniversitario que aprenden literatura con manuales como *Literatura española contemporánea* (Salamanca: Anaya. 1969) estudiaban a Miguel Hernández o Rafael Alberti, como parte de la Generación del 27.

El también pionero trabajo de Miguel Bilbatúa de 1974 debe considerarse precedente próximo de una corriente interpretativa que concluye estableciendo el canon moderno de entendimiento del teatro en la guerra en su totalidad. A él se debe la triple división de teatro elitista, teatro para el pueblo, “con una fuerte carga culturalista” y teatro del pueblo.

Así, en los 70 se asientan las descalificaciones del teatro de guerra en sus formas más arriesgadas, como las del agit-prop, visto en el teatro de urgencia, que se centran en la carencia de valor estético y/o su carácter propagandístico, lo que lleva a esos críticos a hablar de obritas y obrillas, con cierto sentido peyorativo. R. Marrast (1978), diferencia el teatro “de tema social, político o en general de tesis” del teatro de guerra, en el que, tras considerar el teatro literario y las adaptaciones de clásicos, aborda el teatro de urgencia. Lo califica de simple propaganda y de estadio elemental de la dramaturgia y, en consecuencia, “ser un punto de partida”. Y a pesar de reconocer la necesidad de tal punto de partida y, por tanto, de ese tipo de teatro, concluye que los autores que lo realizaron se adelantaron y considera esas obras “prematuras” y fracaso, particularizando éste entre otras obras en *Pastor de la muerte* de Miguel Hernández.

También F. Ruiz Ramón (1975) lo valora “más como un acto de servicio público que como serio intento con valor estético”. En términos similares se expresan R.

Doménech (1974) e I. Soldevilla (1963). Otros, compartiendo esas observaciones pretenden valorar este teatro en calidad de puro “documento” histórico (Monleón 1971; Blanco Aguinaga, Rofríguez Puértolas, y Zavala 1979). Pero Monleón más adelante matiza sus aportaciones, al considerar que ningún arte puede estar por encima de las circunstancias y, en consecuencia, quizá “arte de “circunstancias, en general, lo sea todo” (1979: 97), destacando “el intento de aproximar la conciencia política del obrero y su comportamiento cultural” (1979: 102).

Se comienza a elaborar la noción teatro de agitación y propaganda como categoría del análisis. Labor que se consolida parcialmente en los 80, con la aparición de importantes monografías del teatro nacional (Rodríguez Puértolas 1986 y Martínez Cachero 1986).

En los 90 la crítica comienza a integrar ambos bandos –aunque sin llegar a conclusiones de conjunto- y, en la órbita de los estudios de frecuencia de espectadores en salas, se asientan las descalificaciones que pretenden mostrar que, a pesar de la cuasi obsesión por la renovación en ambientes republicanos y de la crítica (Salaün 1996: 515), nada cambió con la República y tampoco –o menos- en la guerra civil. También en los 90, se recuperan algunos del teatro republicano (Aznar Soler 1993 y 1999).

La revista *ADE Teatro* esboza un panorama distinto, al integrar en su N° 77 de 1999 aspectos del teatro revolucionario y en menor medida del de agitación. Así el teatro de urgencia de “Las Guerrillas” no se adscribe claramente a este movimiento cultural. (Torres Nebrera 1999: 152).

La impecable justificación de César de Vicente Hernando del teatro revolucionario, imprescindible en el caso del Teatro Revolucionario anarquista y en menor medida en el de otras orientaciones, no define con igual precisión la noción de agitación (de Vicente Hernando 1999: 143).

Además en los 90 mejora nuestro conocimiento del teatro catalán gracias al trabajo de Foguet i Boreu (1999).

Ya en este siglo, una de las revisiones de conjunto, para un proyecto general muy ambicioso y sólido, *Historia del Teatro Español* (Madrid: Gredos 2003) de editorial Gredos, vuelve a retomar enfoques de la década anterior, y además el gran angular que utiliza dicha publicación impide el acercamiento a este tema que hubiera sido más oportuno tal vez. Se producen ausencias y los cruces entre el teatro de la guerra y del exilio no recubren ni todos los aspectos, ni todos los autores,

ni directores. Así desaparece casi por completo el Alberti de guerra, mientras Herrera Petere “engrosa” un listado no justificado y a Miguel Hernández no lo encontramos.

La revista *ADE Teatro* dedica un número monográfico (Nº 97) a M^a Teresa León y a este teatro también en 2003. Se observa que la noción de teatro de agitación y propaganda no ha sido integrada convenientemente, pues aunque algunos investigadores utilizan tal noción, otros la siguen ignorando o no la reconocen como tal.

La noción de teatro de agitación introducida a duras penas en los 70, según se vio, como teatro de urgencia, no considerada en esta última publicación, tal vez sugiere la necesidad de tal categoría en un proceso hermenéutico que nos ayude a entender mejor tales fenómenos. En caso contrario, como sucede en todo campo científico antes de la introducción de una categoría interpretativa, se dejan de catalogar fenómenos, porque no se ven, de modo que o se produce inflación, por duplicación de fenómenos, o por falta de límites en la extensión de la noción se incluyen hechos que no responden a las notas esenciales de tal fenómeno.

Hoy los soldados del pueblo, con sus lechos gloriosos,
con su buen ejemplo y conducta, están dándonos ge-
nerosamente a los poetas el material inmenso, úni-
co que viene cambiando el rumbo de la nueva poesía
española.
Entre esos heroicos soldados, están los de la
43 Brigada Mixta.
Con verdadera entusiasmo y
agradecimiento, los saluda
Rafael Alberti
Madrid, 1937. oct

Autógrafo de Rafael Alberti para la revista de la 43 Brigada Mixta (*Órgano Oficial de la Brigada*).

III

**TEATRO DURANTE LA GUERRA:
LA VOZ DE LOS PROTAGONISTAS**



< Tablado y muñecos de la compañía *La Tarumba*, sección de Títeres de los Grupos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda en 1937. Sección dirigida por Miguel Prieto. (*Propaganda y Cultura...; cit.*)

Prezco el panorama de ideas y hechos que pueden ayudar a entender el teatro en la guerra civil a través de calas separadas, a modo de un caleidoscopio, para, en la medida de lo posible, analizar sin prejuizar y para permitir de esa manera escuchar de cerca las voces de los protagonistas. Algunas de estas calas, en particular las seis primeras, se constituyen a modo de premisas culturales, *sine qua non*; otras muestran algunas de las consecuencias que de ellas se derivan directamente en la forma de los diversos debates sectoriales que tuvieron lugar.

Calas, retazos que nos sitúen en una época cuyas claves culturales, vivenciales, emocionales y sociales han cambiado de tal manera que una lectura inmediata, transparente, de textos y hechos de este periodo desde la perspectiva de este siglo XXI produciría errores lamentables que acabarían con la trivialización de nuestra herencia cultural y patrimonio histórico.

Premisa 1ª

Teatro en una sociedad sin televisión, y con un parco desarrollo de la radio, sin las últimas tecnologías (móviles, ordenadores personales, internet,...), sin una liberación sexual cultural (sin establecimientos, ni artículos ni revistas de “adultos”) y

sin tantas posibilidades de esparcimiento (discotecas, pubs, salas de juegos, electrónicos,...).

Premisa 2ª

Teatro en una sociedad con un alto índice de analfabetismo y con una preminencia clara en muchos sectores de la cultura oral.

Premisa 3ª

La lógica de lo cotidiano/ la lógica de la expresión teatral.

El teatro de guerra, y en particular el de agitación, ha sido descalificado primordialmente por su reductivismo, al plantear y, sobre todo, al resolver los conflictos presentados. Parte de esas acusaciones puede resumirse diciendo que este teatro no plantea, sino que directamente establece, las cosas y casos que suceden inopinadamente, demasiado deprisa, demasiado fácil, según guión. Parece que la estructura dramática reduce a esquemas simples lo que es mucho más complejo y hasta sofisticado en la acción real de la conducta humana.

Sin embargo, tal pensamiento procede de una reflexión sin guerra. En guerra la lógica de lo cotidiano, del acontecer diario deparaba sorpresas, incomprensibles y hasta inadmisibles en paz, acercaba los acontecimientos de forma inusitada en otras épocas.

Baste un botón de muestras de testimonio real. Luis Mussot, en entrevista personal mantenida en Madrid en 1978, nos relató cómo una tarde cualquiera de los primeros meses de guerra, caminando por la Gran Vía hacia el Teatro Popular, antes Fontalba, presencié cómo el transeúnte que iba algunos pasos por delante de él moría descabezado por un obús que de improviso le alcanzó. Parece hoy a todas luces increíble o fantástico que pueda acaecer todo así de rápido, pero la realidad de la vida en guerra prueba que la fantasía muy a menudo queda sobrepasada por la pura realidad.

Pero también está la lógica de las ideas y de las pasiones. Para un descreído el portador de una creencia puede parecer un iluso. Y qué no pensará o sentirá ante una gran pasión. Fingimiento o necesidad de auto-convencimiento son para algunos la explicación de un hacer literario que califican como retórica de la obviedad, mostrando con su olvido la dificultad de ver lo obvio.

Premisa 4ª

Teatro bajo las bombas. El caso límite: Madrid, capital de la República.

Antonio Fernández Lepina, colaborador de *Blanco y Negro* de Madrid y crítico severo de las procacidades y de las ausencias del teatro madrileño, que cierta crítica posterior, aunque mayoritaria, magnificará, precisamente al omitir datos inexcusables de la realidad que naturalmente no pasan desapercibidos al crítico del momento, comienza así su resumen de doce meses de teatro en el que no duda en titular “Madrid heroico” de 1938:

“No puede señalarse ningún acontecimiento teatral de gran relieve en este año que acaba de finalizar. No surgió durante él la obra interesante, en el aspecto literario o circunstancial, aunque haya habido varias de larga permanencia en los carteles, y algunas muy estimables.

El hecho digno de mención, que asombrará seguramente a generaciones futuras, es la extraordinaria concurrencia de público a todos los espectáculos, lo mismo teatrales que cinematográficos y de variedades, en una ciudad semisitiada, que sufre como ninguna otra los rigores de la guerra. Ni las frecuentes lluvias de obuses, ni la obscuridad absoluta de las calles durante el invierno, ni, por el contrario, los rigores del calor en el estío, más sensibles por el adelanto de la hora, arredran a los madrileños aficionados al arte escénico.

Con toda seguridad puede decirse que ningún año entró por las taquillas tanto dinero como en 1938, pues las salas estuvieron casi siempre llenas y los precios de las localidades han sido considerablemente elevados.” (*Blanco y Negro*, nº 18-19, 1938, p.6)

Premisa 5ª

La expresión de la intensidad emocional.

Racionalidad y emotividad son dos polos característicos de todo hecho expresivo. Pero la expresión de ciertas emociones a veces trasciende el ámbito de lo admisible socialmente. Habitualmente las pasiones más exacerbadas encuentran en cada momento un cauce adecuado, a la sensibilidad de ese periodo, de contención en su manifestación pública y compartida. Sin duda el establecimiento de esos límites es una de las más importantes negaciones comunicativas de orden social, por su capacidad de definir conductas, según diversos códigos éticos puestos en juego.

Pero la posteridad, digamos al cabo de 40 o 50 años, puede no compartir esa sensibilidad, esa capacidad o posibilidad de conectar con sensibilidades de otras épocas: pueden sentirse excesivos o bruscos o chabacanos o superfluos ciertos rasgos de la expresión de una intensidad emocional derivada de la coyuntura histórica e inscrita, como no podía ser menos, en códigos estéticos socialmente admitidos y difundidos en su momento.

Premisa 6ª

Intimidación compartida y procacidad. La lucha por la limpieza en la comunicación social de la subjetividad (Teatro de guerra / televisión hoy).

Al escribir estas líneas todavía está candente la polémica, no nueva naturalmente, de la posibilidad o no de acabar con la popular y mediáticamente conocida internacionalmente como “televisión basura”. Gobierno, instituciones del Estado, partidos políticos y asociaciones sociales a duras penas consiguen siquiera un cierto horario infantil “limpio de procacidades”.

Cadenas públicas y privadas comienzan a estructurar nuevas medidas ante el clamoroso fracaso de una situación de penuria intelectual y moral de la información y del entretenimiento. La reforma, tras treinta años de democracia, tarda en implantarse.

Por qué algunos críticos de hoy y del pasado, al evaluar este periodo de guerra civil exigen lo que nuestra época todavía no ha conseguido, muestra lo desacertado de ciertas evaluaciones históricas, que impiden una diferente asimilación cultural.

La lucha contra la procacidad en los espectáculos públicos puede decirse que fue extensa en las principales ciudades republicanas, siempre en el complejo escenario del respeto a los derechos sindicales, el mantenimiento de algo percibido mayoritariamente como industria antes que cultura y la nunca nueva dificultad de aceptación e implantación de lo nuevo, máxime cuando supone un revulsivo de asentadas pautas sociales.

Así se expresan algunas voces del momento, desde muy diferentes prismas sociales, como este crítico de un periódico:

“En los teatros no debe fomentarse la grosería. El Consejo Central del Teatro, Delegación de Madrid, ha decidido suspender indefinidamente la representación de la obra *¡Caray, qué señora!* de González Álvarez y Gabilondo, que se representa en el Teatro Eslava, por no estar dentro de las normas” (*El Diluvio*, 18-II-1938)



Fachada del Teatro Lara de Madrid, incautado en 1936 por la Compañía Altavoz del Frente, que lo transforma en Teatro de la Guerra (*Altavoz del Frente*, 1936).

UN ESTRENO EN MADRID



El actor Eusebio González ha obtenido un excelente éxito personal en la interpretación de su papel en la nueva obra del Teatro Chueca

Adela González y Francisco Alarcón en una escena de la obra de Angel Alvarez, Manuel G. Bengoa y Angel Ramos Garcia, «En el pueblo manda yo!», estrenada con gran éxito de público en el Teatro Chueca (Foto. Vidaa)



Estreno de *En el pueblo manda yo!*, ejemplo de teatro cómico frívolo (1937).

Sabor heroica y abnegada de los Comisarios de Guerra

EL TEATRO, LA POESIA Y LA PROPAGANDA SANITARIA EN LAS TRINCHERAS



Un comisario se esfuerza en el terreno de la labor sanitaria y educativa y educativa

Un grupo de combatientes hispanos, que se batían en Flandes, Antioquia, después las horas libres de sus tres combates, y el góndol activo «La Tumbona» realiza también una buena labor en la vanguardia y en la retaguardia.

En acción según la relación de trabajos al servicio de la guerra organizados por el Subcomandante de Propaganda San Luis Martínez más, de entre los que Martín escribió los siguientes:

—Mantienen dedicados a los fines anteriores, para ser recogidos desde los aviones e helicópteros por medio de colectores, volantes de hojas de propaganda, con objetivo cultural o de difusión de métodos sanitarios y de higienización de la higiene y libros de carácter educativo como una magnífica *Flora de la guerra*, de Pedro García, el gran poeta español, actual comisario del Frente Villarreal, etc., etc.

—Martín, con el fin de el estudio del momento que le da fuerza a vencer los frentes patrióticos, los ha ido a la defensa de Madrid.

—En las dichas jornadas veces que ha sido cogido en la trinchera del frente. Los días cuando en 30 impresos de estos frentes se puede ver el góndol. El *Comisario de Madrid* con Martín a guisa de guerra.

A. G. G.

Gracias a este Martín—un poeta cariloso, noble, pero el que se dedicó a la guerra de las velas del mundo, estuvo acompañado, hasta el 28 de Julio, a cincuenta kilómetros, en una revolución en el sector de la Psicología, la Cruz Roja del Hospital, en una clínica en Madrid de aquellas cosas que Martín les repasa por puntos y ciudades de Cuba y de Tierra Caliente. Fruto de sus trabajos pedagógicos y la propia exposición cultural en una de las salas del Museo de Arte Moderno, que con sus conocimientos científicos levantó, y sus campañas periodísticas en pro de un concepto moderno en la enseñanza sólo de los servicios.

—Pero el 18 de Julio estaba la aduana de México, y Martín, acudido desde un campo, se incorporó a la vanguardia de los luchadores en defensa de la causa del pueblo. Junto a su hijo, un soldado que pagó con su propia sangre las heridas patrióticas, luchó en vanguardia desde el primer momento. Luego, el día 2 de Septiembre, le hicieron a las puertas cercanas de Madrid, los días que pasó en la trinchera de la Casa de Campo, cuando volvió Martín en los últimos días de un momento de dedicación ante el enemigo en grandes rasgos del mundo. Y como había que tomar sus medidas de importancia y que fue tiempo, Martín, antes de irse, le dio un consejo de la vida del otro lado, antes de irse a un objetivo señalado por el mundo, hasta que le diera la siguiente. Un trabajo lo tenía en tierra. La lucha era guerra, y había de ser hospitalario en Valencia.

—Ayer comencé de nuevo la vida, que lo tuvo entre la vida y la muerte durante muchos días. Pero Martín, a pesar de la lucha, se es dedica a la actividad. Cuando Portela, encargado del Subcomandante de Propaganda del Comandante General de Guerra, pasó como subcomandante de Estado Mayor, fue designado Martín para sustituirlo. Ahora, en Valencia, en un campo, el primer soldado está comiendo el fruto de Madrid.

—Pero—con los días—observo constantemente hasta qué punto pueden mejorar los servicios sanitarios de estas zonas de guerra, y la guerra de otros países. Cuando termine esta labor volveré a Valencia, donde habrá un informe situación, y luego seguiré organizando los demás frentes de guerra.

—¿Cuál es tu impresión del frente de Madrid?

—Magnífica, por la alta moral de nuestros combatientes, por la alta moral que están todos los soldados y por la relación que existe entre el mundo, los re-



«La Tumbona», góndol activo, al servicio de la propaganda en las trincheras y en la retaguardia

Una página de «El Comisario», editado por el Subcomandante de Propaganda

servicios públicos y la tropa. Aquí, como en los frentes de guerra, la magnífica labor de los comités de guerra está dando fruto magnífico. El cumplimiento de nuestros deberes es algo superior a toda positividad, y en sus labores durante gran parte de la futura victoria. A veces me pregunto qué hubiera sido de la guerra sin los comités patrióticos, voluntarios impulsores del alma del soldado anticomunista, héroes completos de la causa del pueblo. El mismo cumplimiento de comités cívicos en la lucha lo demuestra. El caso de Eduardo Ballester era también público de la R. P. Mexicana. En una de las zonas de guerra de la zona del frente de guerra, una muerte heroica cuando iba en camino de un compañero herido. Sus últimos palabras fueron éstas: «He sido el primero en avanzar y el último en retirarme. He cumplido con mi deber de combatiente».

—¿Qué aspecto ofrece el Subcomandante de Propaganda?

—Muy bien. Nuestra labor no se limitaría exclusivamente a los frentes, sino que se dedica también hacia la retaguardia. Hemos creado un boletín interesante, con el título de *El Comisario*, de información y cultura, al servicio de los combatientes de guerra, y en el día—hoy—para las zonas estratégicas, que se dirige desde aviones sobre los frentes de guerra. También tenemos otro periódico diario—*El góndol*—, que circula en los frentes de guerra. Cuatro Compañías de trabajo, creadas por nosotros, actúan en frentes de guerra.



MILICIANO DE GUARDIA

Martín que está comiendo en la trinchera me das un consejo.

Si es que te encuentras en la trinchera y los combates ya se han comenzado.

Hay que estar siempre a la vanguardia, y me hallaba como siempre en el primer.

No hay que olvidar los puntos al momento de empezar de mi parte.

Si a lo que vives, por eso te heces.

Si a lo que vives, por eso te heces.

Hay que guardar bien de todo que así sucesivamente pulgamos.

Te recuerdo porque soy el más feliz. ¡De una la guerra! ¡No soy el Frente!

PEDRO GARCÍA
Comisario de Guerra

Este número ha sido visado por la Censura

Naturalmente la crítica republicana culta y con criterio desde los primeros meses alertó contra procacidades y abusos del mal gusto y de lo chabacano. Arremete incluso cuando la crítica arriesga en sostener un criterio moral frente al revolucionario, expresado por un autor, que, además, en su calidad de sindicalista era miembro de la Junta de Espectáculos:

“Hay cuadros inadmisibles. Tal el del colegio de curas, digno de una mala novela pornográfica. (Conviene que no se confunda lo revolucionario con lo grosero. Y conviene mucho más atendido que Pepe García forma parte del Comité de Lectura, y, a lo peor, considera reaccionaria toda comedia que no siga sus huellas).” SAM (*ABC (Madrid)*, 30-V-1937, p.9)

Diversos debates sectoriales

El teatro de consumo de la iniciativa empresarial privada de tradición secular: Revistas, variedades, vodeviles y zarzuelas.

Las salas de teatros se distribuyen en Madrid y Barcelona por géneros. Las diversas compañías barcelonesas en la temporada 1936-1937, por ejemplo, se acogían a las siguientes categorías: obras líricas catalanas, obras líricas castellanas, drama castellano, drama catalán y vodevil catalán; también se enumeran al final las variedades y el music-hall.

La realidad era que revistas y variedades eran programación imprescindible, ocupaban muchos teatros de Madrid, Barcelona y Valencia. Por ejemplo, Madrid contaba a finales de 1938 con 7 teatros líricos, 3 de variedades y 10 de comedia-drama. Además, de las 40 salas de cine, 4 incluían fin de fiesta, o sea, cante y variedades en general.

La persistente presencia del género frívolo habla de una de las funciones sociales de los espectáculos públicos en ese momento histórico. La zarzuela, también imprescindible, ocupaba su propio espacio. Lo frívolo y el divertimento eran reclamados de tal manera que el otro espectáculo, el teatro, se adscribía fácilmente al vodevil en el consumo popular más extendido y hasta en el teatro serio el drama o comedia daba paso al melodrama.

Esta presión del divertimento sobre el teatro de tesis, complicaba la acción del teatro político y del drama o comedia de actualidad. En contrapartida la renovación que promueven algunos líderes sindicales y autores comprometidos exige que se revisen las revistas y variedades de presencia femenina por si se diera un atentado contra los derechos de la mujer.

También el humor y el divertimento deben reflejar el espíritu republicano y de la revolución, sin permanecer impasibles frente al consumo de viejos y contraproductivos -por contrarrevolucionarios- patrones de diversión, de aprecio del juego de provocación sexual, de la función del amor y de la pareja, entre otros.

¿Para cuándo las reformas artísticas?

Las reformas impulsadas por el Ministerio y las sindicales fueron secundadas por amplios sectores responsables, pero nunca fue un camino fácil. Dificultades de gestión económica y del empleo, problemas como el tipo de teatro necesario para los fines que la República le tiene encomendado, o la convivencia del teatro necesitado con el necesario encontraron oposición e incumplimientos graves, en ocasiones.

En no pocos casos estas rémoras se veían protagonizadas por sectores, en principio progresistas, incluso militando o con carnet sindical. Así razonan la situación teatral en 1937 los representantes sindicales de UGT en la Junta de Espectáculos de Madrid, Dicenta y Hernández:

“(...) ir limpiando lentamente los escenarios y las pantallas cinematográficas del mal gusto y de la chabacanería a que nos habían llevado las aficiones de una burguesía decadente e iletrada. Hay que terminar con ello, pero no puede hacerse con la prisa que todos deseamos. El pueblo español está viviendo una tragedia tan honda, tan llena de dolor y Madrid tiene tan cerca el drama de nuestros luchadores de las trincheras, que los habitantes de esta ciudad tan castigada, cuando van a un espectáculo quieren reír, recrear la vista y pensar poco.

El que piensa sufre. Nuestro público sufre demasiado en la realidad y cuando se pone ante la ficción quiere olvidar sus amargas existentes. Él afirma, llenando ciertos espectáculos, que el mayor bien que puede hacersele es distraerle de la tragedia en que es actor principal.

Todas estas razones impiden a la Junta cortar de raíz los espectáculos que nos legó la sociedad burguesa, desocupada y de escasa sensibilidad artística. A todo se llegará, sin embargo, pero con la lentitud y la cautela que las circunstancias y la evitación del paro obrero requieren.” (*Espectáculos*, año 1, nº 2, junio 1937, pp.10-11)

La recuperación de los clásicos

Acudir a los clásicos es una solución para mantener un repertorio con cierta garantía. Es lógico pensar que en los primeros momentos de desconcierto, con un repertorio por crear o descubrir se acuda a los clásicos. En septiembre de 1936, al dar comienzo a las nuevas actividades socializadas los promotores del Teatro Popular, que se incautan del teatro Fontalba de Madrid, apuestan por un repertorio revolucionario acudiendo a producciones republicanas anteriores de Alberti y Sender, pero se ven obligados a completar repertorio para lo que adaptan el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*. Ese comienzo no es casual y se inserta en otras medidas ya promovidas por la República en el periodo anterior, donde los clásicos formaban parte del repertorio de “Las Misiones Pedagógicas” y “La Barraca”. Será, pues, una constante en el teatro republicano, que encontrará en la labor de Manuel González al frente del Teatro Español de Madrid una continuidad admisible, resistiendo las presiones ambientales y de los gestores municipales en más de una ocasión.

Pero no sólo Lope de Vega, Calderón o Quevedo subieron a los escenarios. Se recuperan los clásicos modernos (Ynduráin 1969), Unamuno y Galdós; junto a Lorca, Galdós será el clásico moderno más representado con *Electra*, *La loca de la casa*, *La fiera* y *El abuelo*.

Finalidad del teatro

Así habla Aurelio Isquiaino, presidente de la Federación Regional de la Industria del Espectáculo Público en mayo de 1937, tras la creación de la Junta de Espectáculos:

“Los espectáculos no pueden ser una excepción y, por tanto, su misión única ha de ser contribuir al triunfo definitivo, allegando fondos y elevando-¡cosa ya muy difícil por lo elevada que de hecho es!- la moral combativa de nuestro glorioso y heroico Ejército Popular...” (*Espectáculos*, año 1, nº 1, mayo 1937, pp.2-3)

Algunos sindicalistas distinguen entre teatro antifascista y “puramente artístico, ya sea cómico o dramático”, lo que permite matizar el tipo de teatro que “debe hacerse”:

“Ahora es de gran necesidad la labor antifascista (...), pero como hay una gran parte del público que, aun sintiendo la guerra o por sentirla quizá demasiado, tienen necesidad de olvidar por unas horas la pesadilla constante que ésta significa,

juzgo que pueden simultanearse ambas cosas, ya que así se podrán obtener más fondos con destino al sostenimiento de los que luchan. Ahora bien, lo que sí es prescindible (*sic*) es vigilar que nada de lo que se dé al público tenga tendencias reaccionarias, roce en lo más mínimo la magnífica gesta de nuestros combatientes..." (*Espectáculos*, año 1, nº 1, mayo 1937, pp.2-3)

El viejo público: la culpa es del público

Al menos desde Lope de Vega se ha culpabilizado en cierto sentido del retraso teatral a la persistente demanda del público de un cierto tipo de teatro. Algunas argumentaciones en el teatro republicano son especialmente cuidadosas y respetuosas con el público, pero finalmente parecen aceptar tal dictamen.

La crítica culta y seria, representante de un republicanismo moderado, por ejemplo se expresa así en 1937:

"El auditorio, ingenuo –que no sabe diferenciar el oro del oropel y se deja seducir por lo falso porque reluce más que lo legítimo-, tuvo para la producción y sus bienintencionados intérpretes los aplausos y el entusiasmo que debió reservar para "La tragedia optimista", pongamos por ejemplo de drama auténticamente bueno y plenamente oportuno". (SAM, ABC (*Madrid*), 10-XI-1937, p. 6)

María Teresa León, directora del "Teatro de Arte y Propaganda" y representante del Consejo Central de Teatro expresa con rigor matices en sus argumentos:

"La verdad es ésta: el público tiene razón relativa, pues su claro juicio está condicionado por las circunstancias históricas que vive en la calle, por su grado de cultura, por la moda, etc. (...)

Es un pretexto demasiado cómodo el achacar el estado actual de nuestros escenarios al mal gusto del público; no, camaradas del teatro: esto es una subestimación del gran momento que vivimos y de los hombres que lo viven. (...) Vuelvo a repetir: el público recibe lo bueno que le den y lo malo; lo que no puede admitir sin sublevarse es que se empeñen en darle mal cobre por oro teatral." (*El Mono Azul*, nº 36, 14-X- 1937)

Obsérvese la difícil posición de este sindicalista, redactor de la revista *Espectáculos*, al defender la nueva moral social y a la par a la clase obrera:

"El comportamiento de los asistentes a cualquier lugar de esparcimiento sirve para hallar el nivel medio de educación y sensibilidad de un pueblo. Por eso nos apena observar con frecuencia en teatros y cines casos y hechos que sonrojan por su mal gusto e indelicadeza.

Y lo peor es que no sólo el público (parte del público, claro) lleva a cabo estas manifestaciones impropias; lo peor es que no faltan artistas que, pretendiendo captarse la simpatía de los alborotadores, incitan, inconscientemente a éstos para que exageren sus notas y llegan incluso a entablar diálogos con los “graciosos” de la sala. Por decoro, por propia estimación, es imprescindible evitar que tales escenas se repitan.

Hemos pensado –y esta es la principal razón que nos mueve a escribir- que la tristemente célebre “quinta columna” haya extendido sus odiosas ramificaciones hasta los espectáculos, y sea su misión, en este aspecto, demostrar que nuestro público no sabe conducirse con la corrección que los marcos de cada sitio exigen.

Más de una vez hemos oído: “este público de *ahora* es especial” O “se le puede temer al público *de ahora*”. Nos hemos indignado al oírlo. ¿Qué tiene el público de *ahora*? ¿No es, acaso, el más sano, el más digno que nuestra patria conoció? ¿Es que, los que así se expresan, creen, por ventura, que los señoritingos del antiguo régimen, la burguesía podrida, la aristocracia imbécil que durante tantos siglos soportamos y que ahora -por fin!- ha caído para no levantarse, son más capaces de sentir y de conducirse noblemente que el pueblo magnífico que muere sonriendo por lograr la libertad? ¡No! Lo que sucede es que entre este pueblo hay infiltrada todavía gran cantidad de gentuza interesada en establecer comparaciones, en desacreditar a los que todo lo merecen porque todo lo dan.” (*Espectáculos*, año 1, nº 1, mayo 1937, pp.11-12)

El nuevo público emergente

Junto a la descalificación más o menos abierta del público, otros se apercibieron de la existencia de una nueva realidad en el seno del público, nada despreciable ni en número, ni en calidad. Así comunicaba su emoción ante ese nuevo público Eduardo Ontañón, un redactor de *El Sol*, tras salir de una función matinal en el Teatro de la Zarzuela en el Madrid de 1937:

Los obreros gritan: crear teatro por y para la guerra

“Había obreros, muchachas, soldados, trabajadores. Ante aquello se podía decir con verdadera propiedad que el teatro había vuelto a su esencia popular, a la asistencia entusiástica del pueblo. Toda renovación debe ser así: un alegre y clamoroso volver a empezar. (...) Y eran los mismos espectadores, el propio pueblo, quienes juzgaban desde la butaca, después de haber visto dos obras rápidas, de

actualidad e intención: “El bulo”, farsa política, escrita por un buen dibujante, y “Sombras de héroes”, pequeña tragedia heroica, compuesta por un combatiente.

Como no sucedió nunca, allí estaban hablando los espectadores desde su localidad.

Decía un obrero:

-Escritores: un ferroviario os dice: crear un teatro por y para la guerra. Teatro de conciencia antifascista de contenido actual. Si es necesario os apoyaremos con nuestra influencia en organizaciones, partidos y hogares.

(...) Un escritor dijo:

-El espíritu del teatro alto sólo puede convivir con el pueblo. Al capitalismo no le interesaba. Por eso nos ha dejado todo este teatro embrutecedor, que no sabemos cómo sigue presentándose en los escenarios.

Un metalúrgico denunció:

-Lo estoy viendo en el taller. Al día siguiente de asistir mis compañeros a una representación de estas que siguen dándose, hay una mala jornada. ¡Es necesario un teatro de guerra, que tenga el ritmo de la lucha misma!”

(*El Sol*, XII-1937, pp.1y 3)

El sector de los espectáculos públicos sin una estructura clara y moderna. Reorganización y mejoras sociales de la revolución.

El funcionamiento de los espectáculos públicos en Barcelona y Madrid siguió su curso casi ininterrumpidamente –algún mes en Madrid, por asedio- durante toda la guerra civil, incluyendo los meses de verano, que de siempre registraban menor afluencia de público. Las sindicales, U.G.T. mayoritariamente en Madrid y C. N. T. en Barcelona, se hacen cargo de la gestión de salas y espectáculos y logran un triunfo económico, sobre todo en Barcelona, en la gestión de los espectáculos públicos. Incluso los detractores, habitualmente de los aspectos artísticos o éticos, subrayan igualmente este éxito, no sin sorpresa en algunos casos.

El importante esfuerzo en mantener una industria, unos puestos de trabajo y colaborar con ello al sostenimiento de la guerra y, en muchos casos, asumiendo las tareas al teatro confiadas por el Ministerio de Instrucción Pública, contribuyendo a levantar la moral combatiente del pueblo parece tarea digna y relevante.

La organización de las profesiones del teatro y su regulación legislativa cono-cieron también avances espectaculares. Subsidio de enfermedad, subsidio de

La labor de Arte y Cultura

para atenuar los horrores de la guerra

En un viejo palacio señorial inicia sus planes artísticos esta magnífica institución que responde al nombre de Arte y Cultura. Unas muchachas gráficas animadas y vivifican el ambiente recueto, y amasado en su tomo rigidez noble y vetusta, del viejo palacio señorial.

Son las actrices, las bailarinas, las recitadoras—Alejandrino, Yerna, Elvira, Clara Eugenia, Maribel—que se aprestan a ensayar. En torno a ellas, los muchachos—estudiantes y juveniles artistas muchos de ellos—esperan también la hora de su intervención escénica.

Italiámos con el director artístico de Arte y Cultura, cañarrado Alejandro Caballero. Es éste un hombre dinámico y entusiasta de la obra y completa misión que se le ha confiado.

—¿Contento con sus artistas?—le preguntamos.

—Encantado. Con todos los elementos que me rodean, y que constituyen la reciente institución Arte y Cultura, no hay nada que me haga trabajar mucho, a gusto y con la mayor y mayor voluntad posible.

—¿Objeto primordial de vuestra institución?

—Realizar una cruzada en pro del Arte y la Cultura en los frentes y en la retaguardia: hospitales, talleres, fábricas, grupos escolares, cuarteles, etc.

—¿Qué plan de organización tienen ustedes?

—Amplio y sencillo a la vez. La colaboración de todos los elementos, tanto directores como artísticos, es completamente desinteresada. Todos los componentes de

El Comité de Arte y Cultura con nuestro colaborador Juan del Santo, el que facilitó datos para este reportaje



esta organización se dedican a actividades de guerra y ocupan horas libres en realizar esta campaña artístico-cultural, que tanta falta hace en estos momentos.

—¿Hacia adelante mucho ya?

—Hasta ahora, las actuaciones no han sido muchas, debido a encontrarnos casi en los primeros momentos de organización. Se ha actuado en la Radio, en el Ateneo, en algunas fiestas, etc. Y ya estamos preparando espectáculos de más importancia artística para llevarlos a los hospitales, cuarteles y salones de niños, labor esta última a la que nos proponemos prestar un decidido interés, después de que resulte de una gran eficacia.

—¿Cuáles son los que le ayudan en la dirección de todo esto?

—Muy eficientemente el secretario general de la institución, Juan Rodríguez Morcillo, y algunos señores escritores y poetas.

En efecto. En la agrupación Arte y Cultura figuran como colaboradores de gran calidad algunos de los célebres poetas jóvenes Alcázar Fernández y Luis Casaldueño, que, aun cuando en colaboración y otras por separado, realizan una labor literaria muy eficiente y ya conocida del gran público.

Otro de los poetas del selecto grupo es José Pérez Bogart, poeta sutil de ingenio y de poseído, veterano ya en los temas literarios, pero nuevo y juvenil siempre por su estilo y por su espíritu.

Junto a estos figura también otro notable poeta: José Romillo, y un poeta destacadísimo: José Izquierdo.

—¿Cuántos ustedes con alguna ayuda oficial?

—En absoluto. Este grupo no tiene oficial ninguna ayuda que le que le presta una institución como la Secretaría de Propaganda del

P. S. O. E., y dada la finalidad que persigue y el interés con que trabaja, merece el apoyo oficial, ya que otros organismos de este tipo, que, por cierto, no están en Madrid, lo reciben.

Van llegando nuevos elementos de la agrupación. Un grupo de encantadoras arropadas, provistas de instrumentos musicales—violines, guitarras, laudarios, etc.—, dispuestas a ensayar.

—La nuestra inquietante infantil—dice Alejandro Caballero—. Nuestros chiquillos van también con un interés a distraer y ocupar a los niños enfermos, a sus compañeros reclutados en salones, colegios y orfanatos. Además, tenemos también un cuadro musical de adultos. Algo atropado. Como ve, nos proponemos llevar la alegría a casa del Arte, en todos sus aspectos y manifestaciones, a todas partes donde nuestra presencia sea necesaria y pueda resultar eficaz.

—¿Qué teatro se proponen ustedes?

—El teatro nuevo, en su doble aceptación de moderno en procedimientos y en ideas. Tenemos todo el repertorio de García Lorca.

—Dada de ayer, Yerna, La zapatera prodigiosa, etc.—. Algo de Alberti. Teatro poco trabajado y una obra intermedietaria, que ahora se ensayará también en el Teatro Español, de Alcázar Fernández.

—¿Cómo es el título?

—Propuesta hecha a la muerte del poeta Federico García Lorca.

Privadamente el ensayo de esta obra. Todas las actrices realizan en la recitación de los versos, se canta y actúan. En los libros ensayamos de otros muchachos, los versos de esta o de otra obra cualquiera adquieren un valor apasionado.

JUAN DEL SANTO



Un ensayo de las primeras figuras de la institución Arte y Cultura

Zombes gitano de una de las obras que ensayan actualmente los artistas más destacados de Arte y Cultura



Discusión infantil de Arte y Cultura, encabezada para un teatro en los frentes (Olea, Vitoria)

Arte y Cultura, grupo vinculado al PSOE, con Alcázar Fernández, Luis Casaldueño y José Romillo como dramaturgo. (Mundo Gráfico, septiembre de 1937).

Espectáculos

ACTUALIDADES
 GRAN ÉXITO DE RISA
TORERO A LA FUERZA
 CON D'ARCY Y EDDIE CANTOR

Palacio de la Música
 2.ª semana de la comedia en español
Deber y disciplina
 Con Ralph Bellamy y Ben Lyon

CALDERON Y GARCIA LORCA
 Los grandes programas de "varietés"
 TODOS LOS DIAS dos grandes sesiones

AVENIDA 2.ª Señalado del gran film.
El rey de los condenados
 Una maravillosa película de todos los tiempos que jamás se olvidará
 CON CAROL VONN

RIALTO
 La increíble película
Jaque al Rey
 o el robo de las perlas de KORONOF

CAPITOL
 Extraño del momento film
Prisioneros del odio
 REALIZACION DE Warner Baxter

PAVON
 Grandioso éxito del drama hondo e intenso de la Revolución española
España en pie

MADRID-PARIS
 ÉXITO de la deliciosa película, creación de Jessie Matthews
Es el amor

Cartelera de espectáculos en Madrid (1937). Abajo, a la izquierda, detalle de *¡España en pie!*, de Alvaro de Oriols.

maternidad, auxilios pecuniarios de jubilados se implantan por primera vez. Estos logros y avances de los trabajadores en sus derechos sociales son valorados con orgullo por amplios sectores de la profesión y así lo refleja la información-balance de actividades de la Junta de Espectáculos de Madrid que realiza en 1938 César García Iniesta:

“Mención especial merece en esta información la rápida implantación efectiva de los Seguros sociales para todo el personal de la Junta de Espectáculos Públicos. (...) Hemos de destacar la trascendencia que tiene el sistema de Seguros sociales implantados por las Sindicales, ya que éste es uno de los aspectos en que más desamparada se ha tenido siempre a la clase trabajadora.” (*Defensa Nacional*, I-1938, p. 42)

Las fechas de la organización en uno y otro bando

Julio 1936. Creación de la Comisaría d'Espectacles de la Generalitat de Cataluña.

Agosto 1936. Apertura de salas socializadas por el Sindicato Único del Espectáculo en Barcelona.

Febrero 1937. Constitución de la Junta de Espectáculos dependiente de la Junta de Defensa de Madrid. Presidente: José Carreño España (Izquierda Republicana), delegado de Propaganda y Prensa. Miembros: un delegado de la Delegación de Orden Público, un delegado de la Delegación de Hacienda, cuatro miembros de la Federación Local de la Industria de Espectáculos Públicos (U.G.T.) y cuatro miembros del Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (C.N.T.).

Marzo 1937. Funcionamiento efectivo de la Junta de Espectáculos de Madrid.

Agosto 1937. Creación del Consejo Central del Teatro.

Octubre 1937. Reorganización de la Junta de Espectáculos. Presidente: representante de Subsecretaría de Propaganda. Miembros: tres representantes del Consejo Central del Teatro, dos realizadores cinematográficos, un representante de la Delegación Hacienda, otro de la Dirección General de Seguridad, dos de la Federación Local de la Industria de Espectáculos Públicos (U.G.T.), dos del Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y Espectáculos Públicos (C.N.T.).

Diciembre 1937. Creación de las “Guerrillas del Teatro”.

Enero 1938. Intervención del Estado. Reorganización de la Junta de Espectáculos, con delegados del Consejo Central del Teatro, del Consejo Nacional de Música y representantes sindicales.

Diciembre 1938. Creación de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos. Presidente: Eduardo Marquina. Miembros: José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Manuel Machado y Luis Escobar.

El teatro en el marco de la cultura y la propaganda

Los sucesivos Ministerios de Instrucción Pública de la República incluyen el teatro en el marco de la cultura y, en consecuencia, en sus proyectos de extensión cultural. Además, la guerra hace que el teatro entre en el ámbito de la propaganda.

Así, junto a la iniciativa privada, la República moviliza dotaciones y equipos de teatro desde instituciones del Ministerio de Instrucción Pública, como parte de efectivos culturales, y desde el Ejército, como cultura y propaganda. Sin embargo, la misión cultural que los Ministerios encomiendan al teatro se refiere a su capacidad para mantener y elevar la moral de los combatientes.

El Ejército Popular como formador y propagador

La labor de propaganda y formación en Ejército de la República se confía a los comisarios. Esta estructura cercana a la ideología del PCE es la responsable de la organización de la información y la cultura en las unidades del Ejército y, desde el primer momento, apuesta por grupos de teatro dentro de cada Batallón. En muchas Brigadas se detecta el funcionamiento de compañías teatrales propias, que representan dramas sociales o comedias y que en algún caso estrenan obras escritas por el capitán de una compañía militar.

El Comisariado General de Guerra a través del Subcomisariado de Propaganda realizó desde agosto de 1936 hasta mayo de 1937 una importante función de propaganda y cultura, que contó con grupos teatrales y publicaciones, la mayoría de textos teatrales para esos grupos, junto a poemarios y narraciones breves de guerra. En efecto, en esa fecha, mayo de 1937, el Comisariado publica desde Valencia el folleto de más de cien páginas, *Propaganda y cultura en los frentes de guerra*, que hace balance y presenta parte de sus consecuciones. Se documentan, con comentarios y las portadas de las publicaciones correspondientes, nueve obras de agitación, algunos de cuyos textos se editan total o parcialmente. Entre los grupos destacan el de guiñol *La Tarumba*, dirigido por Miguel Prieto, autor además junto a Luis Pérez Infante de la pieza *Defensa de Madrid y lidia de Mola*, y el grupo flamenco "*Los Faraones Antifascistas*", a cuyo repertorio contribuye Luis Mussot con la pieza aquí editada, *La evasión de los flamencos*.

De hecho, la aparición en campaña de los primeros grupos de teatro de agitación se debe a la iniciativa del Comisariado General de Guerra, a través del Subcomisariado de Agitación y Propaganda. Son los grupos de agit-prop primeros que organizara y coordinara Luis Mussot Flores. Este mismo modelo es posteriormente adoptado por el Consejo Central de Teatro, al crear “Las Guerrillas del Teatro” con la coordinación e impulso de M^a Teresa León y con la dirección de Edmundo Barrero en el Centro. “Las Guerrillas Catalanas” serán dirigidas por Ambrosi Carriòn y Andreu Guixer.

Esta es la voz del comisario, redactor de la revista del Comisariado General de Guerra:

“Es hora ya de que todas la unidades –de batallón para arriba- se esfuercen en reunir un grupo de combatientes capaces de cambiar a ratos el fusil por “el papel”, dispuestos a proporcionar unos momentos de expansión a sus camaradas.

“Cuadro artístico”, “Guerrillas de teatro”, “Grupo artístico”... el nombre es lo de menos. Lo que interesa es que se tome con calor, y se acierte en la orientación y dirección del mismo.

Hay ya algunos intentos bastante prometedores en este Cuerpo de Ejército; pero no basta. Aún se precisa en ocasiones recurrir a Madrid para traer artistas. ¡Y si siempre fuesen artistas! Las más de las veces se recurre a “las hermanas fulanas” (sin tratar de ofender), o al “cantaor zutano”, a quién no le vendría mal una invitación para coger un pico.

Hay que terminar con que estas vergüenzas salten a los escenarios de los frentes. (...) Casi todos conocen ya lo que se llama teatro de urgencia. Es un teatro ligero, en el buen sentido de la palabra; un teatro de bolsillo, podríamos decir; pocos personajes –cinco o seis- poca o ninguna tramoya –la imaginación la suple-, y obras pequeñas, obras relámpago, tan simples y a la vez tan precisas, tan eficaces, como un buen cartel moderno o una buena consigna.

‘Breve teatro político antifascista’, para recreo y educación del combatiente. Esta es la más justa y clara definición del teatro que queremos posean todas las unidades. Este es el único teatro que las unidades pueden tener, ya que los deberes militares del combatiente le impiden gastar energías en obras de mayor envergadura y la puesta en escena exige también un teatro sintético para el frente. Tenemos que hacer desaparecer totalmente de los escenarios nuestros ese teatro sentimental y sensiblero, reaccionario y viejo, que todavía se padece en multitud de sitios.”

(*Boletín de Información y Orientación Política* (Comisariado General de Guerra, Primer Cuerpo de Ejército), año 1, n° 13, (15-IX-1938) p. 24)

Antonio Aparicio, poeta, dramaturgo y comisario, evalúa la función del nuevo teatro, en particular el que se hace en filas del Ejército, no olvidando en su repaso una lista bibliográfica de obras disponibles:

“Actualmente, ¿qué División, qué Cuerpo de Ejército no cuenta con un grupo de esta clase? El viejo carácter que éste tenía de mera distracción ha sido superado. El teatro no es un simple pasatiempo; el teatro, por el contrario, es un arma de propaganda de indiscutible valor. Con la guerra ha surgido un tipo de teatro nuevo, al menos en España.

El llamado teatro de urgencia. La utilidad de esta especie de teatro, hecho con obras cortas en las que se escenifica una consigna de guerra, un episodio aleccionador, se ha podido comprobar, de una manera práctica, en los frentes.

(...) ¿Quién puede negar la gran importancia del teatro como instrumento de enseñanza? Aquello que el hombre contempla con admiración tiende a imitarlo más tarde, y nuestros soldados –sencillos campesinos, obreros, empleados- sienten verdadera admiración por el teatro como por todas las formas de cultura.

El teatro es una magnífica escuela de enseñanzas. ¿Enseñanzas siempre constructivas? Esto depende de la dirección que se le imprima. Y ya chocamos con el primer problema que el teatro, como arma de propaganda, plantea: la Dirección.” (Comisario, n° 4, XII-1938)

El Ministerio de Instrucción Pública como educador y propagador

Los dos sucesivos Ministerios de Instrucción Pública de la República, en particular el primero dirigido por el comunista Jesús Hernández, asumieron desde un primer momento el valor del teatro en la labor de divulgación educativa y cultural en general. Reconducir la situación y dotar de medios a las nuevas situaciones lleva a la pronta creación de una institución del Estado, capaz de estimular la creación y a la par mediar con el sector privado para redefinir el espacio de los espectáculos públicos, en cuanto que éstos en guerra deben cumplir, como todo estamento de la sociedad, con las normas gubernamentales que garanticen el correcto funcionamiento de la sociedad.

Será el Consejo Central del Teatro, que inmediatamente nombra representantes para la Junta de Espectáculos de Madrid, organismo municipal que regía los tea-

tros de la capital. Sus dos miembros en el organismo madrileño, Rafael Alberti y M^a Teresa León, jugarán un papel destacado en las decisiones de ese órgano rector, en pro de un teatro de calidad y alejado de la chabacanería y el mal gusto.

El Ministerio medió también con las sindicales para que se aceptaran las medidas de dignificación de los espectáculos promovidas por el Estado. En una ocasión puntual en medio de las polémicas por las reformas acometidas, Jesús Hernández Tomás, ministro de Instrucción Pública de la República, tuvo que salir a los periódicos e intervenir personalmente para reforzar la postura del Gobierno, clarificando los objetivos colectivos de dignificación que todos deben asumir:

“Conseguir que todos nuestros espectáculos, desde el más elevado al más ligero, contribuyan a mantener y levantar la moral de nuestro pueblo (...) dar a todas las manifestaciones del espectáculo un contenido de dignidad cultural y de educación de las masas, a tenor con las exigencias de nuestra lucha.

Queda en pie la deplorable realidad de nuestro teatro y nuestro cine, que nadie podrá, desapasionadamente, afirmar que está a la altura de las exigencias de nuestro pueblo, en estas horas sublimes de su historia. Y quedan en pie, también, por ello mismo, aquellas dos normas fundamentales de que os hablaba, que justifican y hacen indispensables la intervención de los espectáculos de los órganos del Gobierno de la República.” (*Frente Rojo*, 22-XII-1937)

Proyectos y desarrollos

En gran medida las realizaciones del teatro de guerra corrieron a cargo de autores noveles y actores obligadamente noveles. En cuanto a autores nada cabría objetar: los valores consagrados o estaban ausentes o no produjeron suficientemente por uno u otro motivo. En consecuencia el testigo fue recogido por aquellos autores más o menos menores, pero con probada trayectoria profesional en la esfera del teatro político o revolucionario, en particular escritores acreditados en el periodo republicano anterior a la contienda. Es ese tipo de noveles o autores no deslumbrantes el que comienza y en gran medida estabiliza el teatro de guerra.

En cuanto a actores, se trata de otra cosa muy distinta. Aquí llámese ausencias a las ausencias y las suplencias. Muchos de los reclutados en Madrid en las diversas fases para representar comedias y hasta piezas de “Las Guerrillas del Teatro” eran aficionados, ideológicamente tibios y en muchos casos, de seguir la denuncia de M^a Teresa León, se interpretaban mal intencionadamente las comedias, como un sabotaje de los infiltrados nacionales en Madrid.

La leva de improvisados actores es algo que la prensa del momento clarifica:

“¿Qué ha sucedido en Madrid después de aquella fecha de 31 de octubre? Ha sucedido que se repitieron los criminales bombardeos sobre la población civil: que Madrid supo por boca del Gobierno, al que permaneció, permanece y permanecerá inquebrantablemente firme, la verdad de nuestras adversidades en el Este y en Levante. Y la moral del pueblo se reafirmó en la producción para la guerra y en el método severamente ordenado de una vida civil, de estímulo para los héroes del Ejército popular.

Y la juventud de los trabajadores del Espectáculo responde sin vacilación a las movilizaciones, y en los servicios de maquinaria, atrezzo, electricistas, apuntadores, taquillas y acomodadores, la mujer cubre con su entusiasmo y acierto las vacantes de los hombres que se incorporan al Ejército. Y el pueblo acude a los espectáculos con una entereza en la que se refleja la asistencia ciudadana a la moral colectiva.” (*Defensa Nacional*, I-1938, p. 40)

El apoyo institucional a los grandes proyectos culturales del teatro

La creación del Consejo Central del Teatro va a permitir llevar a cabo los dos grandes proyectos teatrales de la República, ambos en Madrid. Cediendo la sala, el Teatro de la Zarzuela, por el Ayuntamiento y financiada con fondos públicos la compañía, el “Teatro de Arte y Propaganda”, su directora, M^a Teresa León, montará, primero *La tragedia optimista* y más tarde la versión de Rafael Alberti de la tragedia cervantina *Numancia*. Se trata de los máximos exponentes de un teatro de calidad y digno, desde el texto hasta los mínimos detalles del montaje, con escenografía cuidada y música apropiada.

Se apuesta, en el primer caso, por un tipo de texto, de dramaturgo y revolucionario y con visos de modernidad, cuando no de vanguardia, aunque de autor extranjero. La obra ponía de relieve la capacidad organizativa en la revolución y en la guerra de la figura del comisario, en sintonía con las ideas comunistas de M^a Teresa León. Esta cercanía con postulados comunistas no pasó desapercibida y una de las reacciones suscitadas fue el montaje de una obra anarquista promovido por el sindicato C.N.T. La puesta en escena opta por la vanguardia cercana a Tairov en la dirección. La escenografía de Santiago Ontañón y la música de Jesús García Leoz se ajustaban a la línea de dirección escénica y de actores.

El montaje de *Numancia* fue bastante discutido por sus aspectos ideológicos, a



Portada del folleto editado por el Quinto Regimiento, que contiene la obra *4 batallones de choque*. Madrid, 1936.

Detalle de la representación de esta obra sobre el escenario de un camión en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid, 1936.

Cómo se está empezando a organizar cooperativamente la vida del teatro

PRELIMINAR a la tentativa que se desarrolla en los campos de batalla, palpado en la reorganización en otros aspectos de vida nueva, de actividades y normas económicas y sociales, distintas a las que hasta hoy venían regiendo la vida española. Todo esto, naturalmente, no se —no puede ser— hacerla todo que con inquietud, ensayo, lucha y trabajo, hasta que todo este hervor se abra caudales en firmes derivaciones.

La vida teatral, como todas las actividades, busca también sus caminos nuevos. Formada alguna vez en la sombra de un modo antiguo, repetitivo, no poco a la avientura, un verdadero ensayo y un verdadero método, en la cooperación. Ahora se trata de volver a ella, y de estar seguros que en Madrid y en Barcelona empezará a realizarse calidad más fuerte, organizativa, la nueva vida de la vida teatral.

En aquí se trata que en Madrid funcionen hoy con arreglo a esta fórmula de cooperación el Teatro Martín. Mismo algo de vista, vuelve a ser en él. La vida que tiene de existencia. En el tablado, la gran diversidad de las cooperativas. Cierres propiciados de virtudes por el pueblo. La gran sacramento. «Que no lo...» Cuando la representación del teatro se abre, la empresa hace el mismo sacramento, que los actores y los

actrices encienden con el pulso en sí. Esta hora, actor, periodista, lamas y actores de revista, se para los milicianos una parte entre las horas de guerra del teatro. Por otro momento: del momento de la misma obra



—Maquistas y actores cubren todos los roles un día del teatro organizado en teatro. Después, el final de la semana, se reparte proporcionalmente al dinero de los siete días, con arreglo a una escala de méritos previamente establecidos.

—No ocurre la representación. Tanto es a la empresa el mismo sistema, que las representaciones con el pulso en sí.

(Dea. Vela)



diez por ciento, la ha... Hacia esto, se atiende a las dietas de todos los que están en la cooperativa: desde la sedente a la última viésporo, desde el primer actor hasta el último más modesto... La dieta es de diez pesetas, y la proporción cubre a seis personas. Tienen cuatro o cinco personas las que viven de este teatro. Esta dieta se cobra al día, y semanalmente se procede después al reparto proporcional del resto de los ingresos, con arreglo a una escala de méritos previamente fijados.

Después de pasar estos días —cuatro días que se pasan en Madrid la temporada. De ellos, se ha trabajado quince, para los otros cinco días que se dedican las representaciones a causa de las manifestaciones teatrales y por el día de semana que la Compañía tiene establecido. La primera semana fue exitosa. Se atendieron los gastos, se pagaron las dietas y hubo, además, dinero para pagar nuevas dietas en los cinco días de la semana. Se pagaron los sueldos correspondientes a esos cinco días, y el sobrante quedó para las contingencias de los días posteriores. En la segunda semana, por efecto de aquellas contingencias, el ingreso fue menor. Sin embargo, a pesar del ingreso menor, se pagó en la semana de días que el Teatro Martín ha funcionado en régimen cooperativo, esto es perfectamente viable. Hay que tener en cuenta las enormes dificultades en que hoy se trabaja y lo gastado que está la obra que se representa en aquel momento. En vista de la necesidad y con un atractivo de interés en el teatro, la fórmula cooperativa puede, indudablemente, ser el camino para un gran beneficio común y para una justa distribución de los ingresos del teatro.

La reorganización del teatro en el sector republicano en los primeros meses de la guerra. (Mundo Gráfico, 4-XI-1936).

pesar del trabajo de adaptación de Alberti, y por el posible derroche en los gastos del montaje. El trabajo de Ontañón fue unánimemente aclamado por todos los sectores.

Esta es la proclama del Consejo Central del Teatro:

“El teatro ha de ser nacional, o deja inmediatamente de cumplir sus fines de educación, cultura, estímulo, enseñanza. El Estado es el llamado a tener en todo momento el tutelaje teatral, puesto que desde un escenario pueden comunicarse al pueblo, mejor que por medio alguno, las virtudes ciudadanas y los ejemplos que dan a un pueblo su valor moral. El Gobierno de la Republica española, no queriendo descuidar en tiempo de paz ni de guerra este importantísimo medio de educación cívica, ha creado el Consejo Central del Teatro para asesorar, ayudar y decidir. (...)

El público que asiste a las representaciones necesita hoy la seguridad de no ser víctima del engaño teatral. Son los herederos de la cultura española, esa cultura que defienden, aunque ellos no lo sepan, con sus bayonetas y su trabajo, del fascismo, que esteriliza lo que toca. El Consejo Central del teatro ha sido creado para proteger a esos defensores de la cultura de los antiguos vividores del espectáculo. (...)

El teatro como arte colectivo, donde la luz, el escenario, los trajes, el gesto, la voz, los decorados, están dirigidos a la colectividad, no puede desentenderse de cuantos problemas la colectividad tiene planteados. Por lo tanto, nuestra preferencia estará dirigida a las obras de tema actual revolucionario, o las obras clásicas, o las obras maestras del teatro internacional, o las obras pulcras de divertimento.” (*El Mono Azul*, nº 44, 9-XII-1937)

El futuro y prospección de futuro

Sólo algunos autores reflejan en sus reflexiones que en su escritura asumen una responsabilidad con sociedades futuras, percibiendo que el rumbo que se da a ciertas cosas puede determinar el futuro de lo que de ello surja.

Halma Angélico es una de las voces femeninas del teatro libertario madrileño:

“Si en estos momentos en vez de enseñar deleitando se embrutece y hasta se envenena el buen gusto, por lo menos, del espectador, los resultados habrán de hacerse ostensibles a la larga o a la corta para la cultura y nivel moral de un país, una multitud o una colectividad. (...)

Ni un solo título de cuanto cunde por las carteleras de espectáculos llena la necesidad educadora o emocional de nuestro momento. Y al año de guerra, cuan-

do ya se cuenta con la perspectiva necesaria para perfilar y entresacar los personajes rodeados de atmósfera para que vivan en pie sobre el escenario, ya es tiempo de que el teatro español perciba siquiera el hálito de todos los acontecimientos que puedan servir de enseñanza, de todas las posibilidades del porvenir y todas las realidades del presente, que nos persuadan de que a él ha llegado también el momento de incorporarse al interés del mundo y a la marcha ascendente que marca esta hora." (*Técnicos* (CNT-AIT, Madrid), año 1, nº 5, 5-VIII-1937)

Luis Mussot Flores, en el II Congreso de la F.E.I.E.P. (U.G.T.) en Valencia, diagnostica así desde 1938 el futuro del teatro español y propone, en consecuencia, las medidas siguientes:

"Pero, mientras esta nacionalización no se haga, nos parece preciso adoptar una serie de medidas para lograr que el teatro y el cine favorezcan en todo momento la causa del pueblo. Para que sean verdaderas cátedras desde las que se trabaje por elevar la cultura artística de las masas.

Es necesaria la creación de los Consejos técnicos artísticos del espectáculo, que sean los encargados de seleccionar obras y de marcar la línea política para ponerlas en escena con arreglo a métodos modernos.

También hemos hablado del teatro transaccional para educar poco a poco a las masas, aprovechando el género clásico adaptado a nuestras necesidades actuales. Aparte de este género de teatro, en escena deben ser planteados todos los problemas que de una manera directa interesan a los trabajadores.

Para lograr obras que reflejen realidades, el autor debe vivir el ambiente de su obra. Debemos estimular la creación de obras escritas en colectividad por los mismos intérpretes, como se ha hecho en el Comisariado General de Guerra. Con el mismo objeto de crear obras reales, es conveniente el empleo de un sistema de crítica y autocrítica a través de asambleas de actores y autores, en las que se discuta la obra tanto en su concepción como en la manera de estar interpretada.

Para todo esto hace falta valores artísticos: directores, autores, actores, 'necessaires'. Pero podemos asegurar que tenemos magníficas posibilidades para lograr esos valores.

Aprovechando todos nuestros artistas modestos. Encauzando la actividad de los viejos valores. Poniendo a todos ellos en contacto directo con las masas, contacto que hasta ahora no han tenido." (*Frente Rojo*, 18-II-1938)

Asimilar y entender obras plástico-estéticas del pasado: modelos culturales

La impresión de la huella. La cultura visual de directores y escenógrafos.

En el arte escénico, en éste aquí considerado y en todos, el teatro es lo que se produce sobre las tablas, en presencia de un público y en una sala, pues, más o menos a la italiana. En ello intervienen unos actores bajo la dirección de un regidor de escena, quien presumiblemente ha diseñado ésta con o sin ayuda de un escenógrafo y con la asistencia de un iluminador. Puede que un músico intervenga en la función. El texto procede de un autor y puede ser o no adaptado por la compañía para su puesta en escena. Permítaseme esta obviedad para no perder de vista en nuestro análisis la dificultad de documentar la imprescindible labor de directores, escenógrafos, iluminadores, atrezzistas, maquilladores y músicos en la producción de productos culturales de la comunicación social que no debieran reducirse al texto escrito.

Claro que en muchas ocasiones, según los periodos, encontrar fotografías o grabaciones de los espectáculos con que dar relevancia a quienes la tuvieron por su contribución al resultado final (directores, escenógrafos, músicos...) es especialmente difícil; tal es sin duda el caso del teatro aquí considerado. Pero además todo el mundo acepta fácilmente que la fotografía es un documento que no permite averiguaciones muy profundas del funcionamiento real del espectáculo. Las grabaciones cinematografiadas de teatro en época de guerra son escasas, como puede entenderse. De las que se produjeron han dejado memoria dos o tres, más republicanas que nacionales, siempre anecdóticas y con repertorio poco significativo, excepto tal vez una producción republicana y que se hallan hoy perdidas.

Pero estas dificultades de transmisión cultural de un fenómeno, que comenzó siendo patrimonio de la cultural oral y de ello ha conservado algo siempre, en particular en guerra, dado el elevado número de analfabetos y las dificultades de difusión escrita, radiada o cinematografiada, fueron tenidas en cuenta, al menos en parte, sobre todo por los sectores más avanzados o formados.

Así, y aún perteneciendo a la vieja tecnología de la imprenta, algunos directores lograron dejar sus ensayos sobre postura escénica en folletos o libros. También algún crítico de prestigio nos legó sus reflexiones, así como algún escenógrafo. En ocasiones se emplearon las páginas de una revista para dar a conocer al público los avances estéticos en la postura escénica más sobresalientes en el siglo XX, tal

es el caso del escenógrafo José Dhoy y sus colaboraciones a *Blanco y Negro* (1938-1939), donde ilustra el devenir de lo mejor de la estética internacional desde modelos de vanguardia europea o norteamericana hasta modelos del nuevo teatro de agitación, que por su sintetismo y sobriedad llegará a proponer para la escena española de la guerra.

Pero sería bueno que las fotografías ayudasen a reconstruir el universo visual y estético de directores y escenógrafos, el universo de su mundo creativo, las ideas estéticas que guiaron las decisiones precisas sobre montajes, pues se trata de lo más preciado de un legado que no podemos permitir que desaparezca.

El lector podría pasar su mirada por los documentos gráficos previamente a la lectura de cualquier texto, de forma que el filtro visual contribuyera a un mejor y más adecuado entendimiento de la obra. Tómese como ejemplo la obra de agitación *4 batallones de choque*. Lo primero sería consultar las fotografías del montaje que se ofrecen, incluida la de la portada que resulta muy relevante. Posteriormente leer el texto y finalizar, tal vez, con el cotejo de las fotografías que recogen momentos concretos de la obra. Desafortunadamente procedimiento tan deseable y completo no puede realizarse sino con un número reducido de obras, en el momento actual de estas investigaciones.

Se hace preciso seguir la huella estética de labores fructíferas para la escena española allí donde todavía podamos recoger su impresión fehaciente.

Reproducir esas aportaciones de Dhoy junto a cuantas fotografías de montajes reales hemos podido localizar pretende no ilustrar, sino documentar hasta donde sea posible, pero realmente, este apasionante fenómeno. La labor no ha hecho más que comenzar.

Teatro intestinal versus Teatro de buenas digestiones.

Curiosamente algunos representantes notables en ambos bandos, dramaturgos o críticos, acuden a comparaciones fisiológicas para descalificar el teatro anterior a 1936, responsabilizando del estado de cosas a diversos estamentos, pero sosteniendo finalmente que lo peor era cosa del adversario.

W. Fernández Flórez (1938) combate “aquel teatro intestinal” anterior a 1936, cuyas acciones y tendencias “malsanas” denuncia, a la par que confía en el buen hacer del Presidente de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, Eduardo Marquina, para arreglarlo con “los recursos que la elegancia psíquica del gran dramaturgo y de sus compañeros les sugiera para remedio de la ordinariéz de un Teatro

que parecía un Circo y era la tienda de un ropavejero, sórdida, codiciosa y sin desinfectar”.

Luis Mussot Flores (Gómez Díaz 1993 a) critica en el prólogo en escena, fundacional del tipo de agit-prop del Ejército, el teatro burgués como teatro “de buenas digestiones”. Los argumentos que configuran su trama son caducos e inadecuados. Pero además Mussot sabe, lo aprendió en Meyerhold sobre todo, que la dicción del actor y la postura escénica estructural, la sintaxis de escenas, pueden cambiar no sólo el significado conceptual, sino especialmente la significación emocional de lo propuesto.

Tal vez W. Fernández Flórez detestara las posturas y composturas y desde luego las maneras que algunas obras introducían en la escena española. Actitudes, aires, personajes que le resultaban estomagantes. De igual forma a Luis Mussot Flores le irritaba la cursilería, la sensiblería y la demagogia escasamente inteligente del teatro burgués, que achacaba a los estómagos agradecidos de quienes gozaban de las buenas digestiones de sus negocios.

Modelos del teatro de la revolución. Actualizaciones posibles. Melodrama, folletín y argumentación política. Farsa y grotresco.

El teatro político y revolucionario en el momento del comienzo de la guerra civil contaba con dos modelos. El primero y más extendido –en formato de obra normal– lo representa la obra de J. Dicenta, *Juan José*. Los problemas políticos referidos a la lucha de clases, desde una estructura realista, dimanante en último extremo de pautas decimonónicas, se abordan pronunciando el polo emocional o sentimental de los acontecimientos, que actúa como motor en la resolución de los conflictos entre patronos y obreros. El drama adquiere tintes de melodrama; cuanto más exacerbación de sentimientos sin una contención racional mediante exposición de ideas, más endeble el drama, mayor presencia del melodrama. Por otro lado, la mayor presencia argumental de ideas en un drama es sentida, por crítica y público, como teatro de tesis, en donde se quiere dar a entender su aburrimiento y su extrema selección de público.

El otro modelo –ligado no por casualidad las más de las veces a la obra corta– recurre a diversos procedimientos expresionistas del grotresco, nacional e internacional, para argumentar las ideas políticas. De esta forma nos encontramos con una proliferación de manifestaciones diversísimas del género farsa, que operan

desde aquéllas, que hunden sus raíces prioritariamente en un tipo de grotesco emparentado con el esperpento de Valle-Inclán, con tradiciones solanescas, hasta otras producciones donde la estilización encuentra sus pautas en manifestaciones de raigambre europea, en particular aquéllas cercanas a los postulados de la convención consciente desarrollados por Meyerhold (1992).

La caricatura de personajes y situaciones puede y hasta suele extremarse, dando lugar a producciones, cuyas ideas aparecen muy reducidas en favor de una argumentación, que mediante procedimientos grotescos hará predominar la emoción sobre la reflexión de ideas. El universo del personaje y su psicología personal se reducen al nivel de la burla, el sarcasmo, la ironía. No son personajes, son prototipos; se ha operado una abstracción de circunstancias complejas político-sociales. Las situaciones caben todas en la dimensión de un refrán, que recoja los tópicos, las representaciones sociales más compartidas y manidas, de forma que la presentación de la realidad da paso a una interpretación muchas veces cercana al mito.

Las nuevas realidades descubren los límites del lenguaje en el que se escribe, cuyo código se ve pulsado hasta extremos que ponen en peligro la coherencia misma del género, esto es, los límites del formato realista de drama. Y así o bien, el viejo código se resiste al cambio y, en consecuencia, las más de las veces las incorporaciones de nuevos hechos se siente como postiza, o bien, el naturalismo comienza a dar cabida a otros procedimientos ajenos, que perturbarán el funcionamiento habitual del drama, lo que para otros muchos da a entender el agotamiento de este código.

Por tanto, un modelo mantiene el requisito estructural del naturalismo del principio de mimesis, sin esquematizaciones, ni reducciones, y llega las más de las veces al melodrama. El otro encuentra en formas expresionistas del grotesco la posibilidad de dar cuenta de las realidades, a veces ocultas o acalladas, que operan en la realidad de la vida cotidiana

Es fácil comprender que ante estos modelos una tendencia inicial más tempranamente acusada en el teatro republicano sea la aparición de “dramones”, donde la argumentación emocional es sentida como excesiva y los críticos más avezados denuncian la incompatibilidad entre fondo y forma.

Esta actualización sólo del argumento de la trama a temas de guerra o de actualidad debe recoger, en primer lugar, el tipo de razonamiento republicano y además el mismo tipo de sentir del pueblo en armas.



Una escena del drama «Pédro II, de Naja Tolstol, en el Teatro de Actores de Moscú.

Cómo se forman los actores en las Escuelas creadas para ellos en la U. R. S. S.

En la U. R. S. S. funcionan sistemas de educación en todas partes: en las aulas, en las escuelas, en las fábricas, en los hoteles, en los cuarteles, en las comunas de trabajo...

Los alumnos que desearan convertirse en sus actuaciones teatrales, previo examen de admisión, en la Escuela de Actores. Este examen de admisión depende de los grados de vocación del aspirante a actor y depende también de su formación artística, de su cultura general y de su capacidad. Para ello, se investiga la psicología de los individuos, un objeto de aproximación en aquellos trabajos basados en que se venencia se está más interesado. De aquí las aulas creadas por la Pedagogía soviética utilizando la Psicología expresional. El resultado es una moral de sana alegría, una expresividad por los rasgos de ley, que trabajan y son vivos a la conectividad en aquello que los es irrito y los rasos más adecuados realistas.

La Escuela de Actores, en la U. R. S. S., prepara sus alumnos con una serie de enseñanzas disciplinadas, que se adquieren y asimilan a través de un triple proceso: I. De conocimientos (teoría objetiva) planes, textos en los libros, conferencias; II. De conocimientos técnicos (dramáticos) de teatro y literatura; III. De conocimientos prácticos (ensayos y actuaciones en el teatro, en los que se logra separación necesaria).

Los alumnos adquieren los conocimientos teóricos en cursos que comprenden las siguientes materias: Literatura, Historia de las Artes, Historia del Teatro, Teoría del Teatro, Arte del actor (mímica, gestos, dicción, entonación, respiración y maquillaje), música, Música, Economía política, Matemáticas básicas.

Con esta formación técnica, los actores, en la U. R. S. S., adquieren una base sólida: artística, científica, económica y política.

Los alumnos, con el estudio de la literatura, adquieren un conocimiento completo y necesario del lenguaje, colectivo e individual, en las diversas lenguas populares y en las diversas épocas de la Historia, que complementan con el estudio de la Historia de las Artes. Este estudio lo adquieren los alumnos en forma auditiva y visual. Auditiva, a través de conferencias, presentaciones por compañías teatrales, que permiten al docente de hacer comprender la realidad mediante presentaciones móviles y concretas. Visual, por la amplificación de ejemplos gráficos, por medio de fotografías, películas, etc. Con esto, el

alumno adquiere nociones arqueológicas y arquitectónicas de los diversos estilos, de los monumentos teatrales.

Cuando los alumnos adquieren conocimientos sobre instrumentos, armónica o cámara, etc., hacen visitas conjuntas a los Museos de estas especialidades.

La Historia del Teatro es necesariamente esencial para todo futuro actor soviético, porque el teatro, en la U. R. S. S., es una realidad histórica de todos los países: griego, romano, árabe, teatro oriental (chino, japonés, bengalí, que se las temas que el profesor, con previo conocimiento del idioma, solo a través de la mímica interpretativa de los actores,

sofista y activa lo que habita el estudio de las películas, aunque en adelante el estudio autónomo de los mismos adaptados en traducción.

El Teatro soviético es polivalente en sus expresiones: tiene la forma polivalente del Teatro francés de Molière; la grandiosidad del drama clásico español; vida del pueblo, en el pueblo y para el pueblo, en la forma del Teatro inglés, y, esencialmente más, las características del Teatro de Shalshagare, con toda la hondura del alma eslava, podría en especialización de riva y orgánica manifestaciones: stas artísticas, abstractas y storas.

Para comprender a Shalshagare y mejor saber interpretar, los futuros actores soviéticos aprenden el inglés, y así captan la esencia de sus técnicas y la fuerza e intensidad de sus sentimientos.

El Teatro-soviético ha extraído los mejores aspectos de todos los demás Teatros y los ha adaptado al tipo propio, adaptado en propio en principio, pero por iniciativa propia, ya en otros momentos, los propios y distintos, como de interés, de economía interna, de artística modernidad, etcétera, hoy en el primer plano mundial.

El alumno de la Escuela de Actores, en la U. R. S. S., practica la técnica de Teatro en teatro, en la práctica, y desarrolla un decorado, iluminado con los mejores sistemas, etc.

El actor, individualmente, aprende la mímica, practica la técnica con ejercicios de dicción, economía y ritmo. Inicia su aprendizaje primero, por iniciativa propia, ya en otros momentos, los propios y distintos, como de interés, de economía interna, de artística modernidad, etcétera, hoy en el primer plano mundial.

El actor soviético aprende Música, y cuando se encuentra que tiene un instrumento, lo toca de vez en cuando.

La Escuela de Actores, en la U. R. S. S., prepara al futuro actor en adelante, enseñanza, la preparación para saber escuchar, dirigir y actuar. En consecuencia, el director de escenas y el músico también se debe educar, no en una escuela y enseñanza de un propio personalidad, sino en la misma y necesariamente, que se personaliza con sus propios y distintos, como de interés, de economía interna, de artística modernidad, etcétera, hoy en el primer plano mundial.

El actor soviético actúa siempre en la vida como persona, no como actor; aprende a respetar a la colectividad, y por ser profesor y actor, hace que los propios, en colectivo, en el individuo, e individualmente, como persona consciente.

El conocimiento técnico y práctico en política le da al alumno propia para conocer en forma de desarrollo propio, con profecto dominio de sí mismo en todo lo que hace y vive.

Este actor, con personalidad, sólo se encuentra en individuos actores de otras latitudes, que tienen una profunda conciencia colectiva, con respecto a las doctrinas marxistas sobre el actor en sus actuaciones en el teatro y hombre, hombre colectivo, que en colectivo se transforman en ser hombre y todo comparable en los rasgos de trabajo, y condiciones económicas en los demás actividades de la vida.



Los jóvenes que aspiran a ser actores reciben de los actores profesionales toda clase de advertencias y consejos, y cuando las escenas van y van con, hacen que se interpretan resulta completamente logrado.

crónica

El teatro extranjero y su eco en la guerra. (Crónica, 7-XI-1937).

A LOS COMISARIOS

La Cultura, primera preocupación

La mayor preocupación del soldado es el alfabeto cuando no está en la línea de fuego, debe ser la Cultura. Esta es la única preocupación del ministro de Instrucción Pública, camarada Jesús Hernández, y ésta debe ser también la primera en los comisarios políticos. Se ha dicho que el fácil y el libro son nuestras armas más poderosas, porque a través escudamos su escuela hacia la construcción



Jesús Hernández, cuyo gesto al frente del Ministerio de Instrucción Pública ha sido el primero para dirigidos hacia una inteligente política divulgadora de la cultura entre los combatientes.

de nuestra vida futura. Esta preocupación, que todos debemos compartir por la capacidad cultural del nuevo Ejército, debe comenzar en el ámbito de cada compañía y extenderse hasta las escuelas más responsables militares y hasta aquellas que en silencio silenciosos tienen una influencia considerable entre las masas de soldados.

En la compañía ha de existir necesariamente un periódico mural, un responsable de ligar al alfabeto y un grupo de lectores que diariamente se reúnan para discutir la Prensa. Es muy conveniente estudiar la cualificación en estos trabajos para su más feliz realización. Dentro de cada batallón, compañías los responsables de combatir el analfabetismo en sus respectivas compañías, fijar un plan para dar fin a su labor. Aquella compañía que más pronto convierta a sus analfabetos en lectores, será designada como de honor en la lucha cultural de su bat. De esta forma, lo que aparece como una labor gigantesca

de lento aprendizaje, se resuelve por evaluación en un trabajo rápidamente superada.

Hay en ya vergonzosa desconocer el manejo del fácil. Para leer, desde de poco lo será también el no saber leer y escribir, porque entonces esa ignorancia no podrá ser achacada a negligencia de nadie, sino a la absoluta falta de atención del analfabeto. La Cultura es un arma que nos pertenece por entero y hemos de utilizarla en toda su potencia constructiva.

Fuera de los límites del cuartel, figuran las Instituciones obreras, obra del camarada socialista Jesús Hernández: existen asimismo las Escuelas Populares de Guerra, de Aviación, Artillería, Transmisión, etc. Campo fértil que toda soldado puede pisar. Indispensable es para entrar en aquellas instituciones, la costumbre de lectura y escritura, que cada soldado debe adquirir en el recinto de su cuartel.

Los Hogares del Soldado, Escuelas de Cultura,

etc., significan una circunstancia

significan que el comisario

debe comprender y compartir a sus

compañeros. En los días de descanso, las bibliotecas han de verse asistidas de gran número de soldados. Esta es labor encomendada al comisario, y cada uno cuidará de llevar a los libros el mayor número de lectores.

Libros las bases que establece con esta labor, pero obligatoriamente continuará para ser eficaz, cada comisario puede extenderse según su capacidad activa. La co-

ordinación de festivales culturales, la invitación a los escritores y artistas para visitar los cuarteles, la discusión de discursos autorizados, de materiales geográficos y guerreros, figuras como apropiada materia para otro importante trabajo. Tampoco debe olvidarse la divulgación de la Historia de nuestra patria; nosotros podemos hacer ver, a través de la Historia, cómo nuestro pueblo ha sido siempre un espíritu rebelde, incomprendido y asediado por las dinastías de gobernantes. Viriato, Sargento, Numanco, los germanos vándalos, los Comenenses de Castilla, los levantamientos de campesinos andaluces, la lucha anti-islámica de 1808, y tantos episodios más de nuestra Historia, son temas que podemos utilizar para una divulgación popular de lo que ha sido y es el espíritu español, hoy levantado nuevamente contra las hordas bárbaras de los levantenistas.

A. Aparicio



Antonio Aparicio, delegado de Cultura de la Brigada.

La discusión se sitúa ahora en el terreno de la cualidad y hasta calidad del divertimento. ¿Debe éste ser diferente en guerra, marcando más notoriamente las diferencias culturales con el bando nacional? La moral de guerra, de revolución...

Pero la crítica detecta que la adaptación de las nuevas realidades sociales va a requerir de nuevas posibilidades expresivas, no los viejos cánones del realismo o costumbrismo.

Modelos de la revolución teatral. Vanguardismo y constructivismo.

La vanguardia reclama un nuevo lenguaje, ajeno al añejo naturalismo, pues su idea de realidad pasa por contemplar otras realidades más allá o más acá de las consideradas por el realismo fotográfico epidérmico. La quiebra del principio de mimesis y de representación objetiva de la realidad en el siglo XX se da ya, por ejemplo, en el teatro de L. Pirandello, de acuerdo con P. Raffa (1968).

En España este proceso de quiebra del naturalismo y aparición de manifestaciones principalmente de raigambre surrealista, con las matizaciones que ello requiere (Huélamo Kosma 1992), y expresionista se consolida entre 1910 y la guerra civil en las experiencias de R. Gómez de la Serna, R. M. Valle-Inclán y F. G. Lorca entre otros.

Pero la aparición de las vanguardias rusas, donde el futurismo temático de las máquinas y el tiempo se pone al servicio de una utopía social, de acuerdo con Raffa (1968), y en particular de las propuestas constructivistas de las producciones Meyerhold-Maiacovsky, según Ripellino (1965), va a marcar otra alternativa. Alternativa ésta, que dada la proximidad del gobierno republicano con la U.R.S.S., va a ser la que contará con mayores posibilidades de asimilación, de acuerdo siempre con el talante y formación de los intelectuales españoles que acometieron dicha tarea.

Teatro obrero. Teatro de propaganda.

El nuevo teatro político revolucionario busca un vehículo, pues las viejas carcasas no soportan las radicales reformas. El teatro obrero se hace proletario.

Ciertos productos de la vanguardia burguesa –politizada y revolucionaria- van a converger con ciertas elaboraciones, las más genuinas, del agit-prop.

El teatro soviético conoce un desarrollo de las ideas constructivistas, al consagrarse a la tarea de la aculturación de grandes poblaciones y, en consecuencia, uti-

lizar grupos móviles que lleven la cultura y la participación cívica a todos los rincones. Algo así como una primitiva red pre-eléctrica y pre-electrónica encargada de cohesionar, actualizar y promover a la acción colectiva al mayor número posible de ciudadanos por más alejados de los grandes centros de comunicación que estuviesen. Es la historia del teatro de agitación europeo que entre 1917 y 1932 ha recogido y analizado por primera vez el imprescindible trabajo del grupo de investigación "Théâtre Moderne" del GR 27 del CNRS, propulsado por Philippe Ivernel (1977-1978).

Agit-prop internacional

Debe considerarse ante todo como una estrategia cultural, consistente en la politización radical de la estética, que se opone a la reivindicación reformista de una cultura democratizada, entendida como democratización de la cultura dominante, y que se orienta a la exigencia de una producción revolucionaria de la cultura, que implique un cambio de hegemonía a favor de los trabajadores. (Ivernel 1978: 56)

Notas definitorias

En su génesis, influyendo en el proceso de dramaturgia, se encuentra la nueva orientación del teatro, que persigue una finalidad distinta, que se asienta en otro público. Por lo que se produce:

- a) La radicalización de la estética mediante la politización metódica e integral de los productos culturales.

La politización se basa en una nueva finalidad de los espectáculos:

- b) La inversión de su finalidad social. Ahora no se pretende mostrar, sino desvelar. La politización permite la aparición de realidades sociales no esteticizadas, primarias y en estado bruto.

Esa finalidad se siente acorde con las necesidades del nuevo público, cuya integración es nota decisiva de todo agit-prop:

- c) Conquistas del público: el pueblo. Del público consumidor se pasa al público productor de productos culturales y de comunicación. De la exclusión a la posesión y gestión de los medios culturales y teatrales.

Este público delimita la cualidad de las obras, su tono, su objetivo y alcance social.

- d) Gozo de masas: ampliación de la cultura popular, de la que se suscitan los aspectos festivos y lúdicos de participación colectiva.

Esta cuádruple asunción arrastra a su vez otras tantas consecuencias en la drama-

turgia, en la estructura de piezas y su montaje, ya que la politización afecta también a la forma, no solo al contenido:

- e) Rechazo de la forma teatro: (no drama): se desarticula, bajo el impulso de la crítica revolucionaria, no sólo la herencia teatral, sino incluso el concepto mismo de teatro en cuanto institución separada.
- f) Dispersión de formas: floración de microformas.
- g) Esquematismo y realismo: las obras oscilan entre lo concreto muy realista, aplicado a personajes, y la esquematización, aplicada a relaciones sociales.
- h) Montaje: la ruptura con la dramaturgia realista, o incluso simbolista, y psicológica posibilita la aparición del montaje (sucesión significativa de materiales) y del *collage* (yuxtaposición simultánea de materiales).

Fases en su evolución histórica (U.R.S.S.).

Se inicia un periodo de explosión (1918-1921), que nace bajo el impulso de la espontaneidad y la improvisación, para expresar las grandes masas en lucha. Entre 1922 y 1926 se sitúa el periodo de restricción y profundización, caracterizado por la reorganización y inserción cultural. Tras ello la reactivación e extinción (1927-1932), en que renace bajo las demandas de plan quinquenal, con nuevos impulsos, para extinguirse en 1932 con la llegada del “realismo socialista”.

Recepción

Tanto desde la crítica burguesa como desde la marxista se le ha acusado de esquematismo, superficialidad o falta de calidad, rapidez o falta de preocupación por la totalidad (Iverson 1978: 60), así como de ingenuidad y primitivismo (Le Moal-Piltzing 1978: 122).

Dos notas entre sus propuestas adquieren especial importancia, por su relevancia cultural: la desprofesionalización, como horizonte final de la negación de la forma teatro, y de la incorporación auto-activa a los procesos de creación, y la ruptura con el psicologismo, que viene a configurarse como el pilar de la función del escritor en cuanto recurso técnico (Hamon 1977).

Géneros

Se suelen distinguir como originales (Amiard-Chevrel 1977: 52-58) en el *corpus* clásico del agit-prop soviético, los géneros siguientes:

- El proceso de agitación (agitsud).
- Los periódicos vivientes (zivaja gazeta).
- Las piezas de agitación (agitki).

Las piezas dialécticas.

Los géneros marginales, como las piezas alegóricas, las escenificaciones y los montajes literarios.

“Genéticamente”, si se me permite el símil, la trama opera desde estadios mínimos, representados por el poema (escenificable), las consignas o el pequeño diálogo, hasta alcanzar un mayor desarrollo.

Así aparece –y algunos directores contribuyen a estabilizar– un tipo de pieza de agitación, normalizada en su duración, estructura e ingredientes dramáticos, que representa el estadio funcional de madurez operativa, considerando siempre un único nodo argumental. Posteriormente algunos autores acometen la tarea de articular piezas de mayor calado, no tópicamente adaptadas a lo local, con un nodo extendido, que se articulan por medio de modelos utópicos de concepción de la realidad y cuya respuesta a la historia es doblemente revolucionaria, en su expresión formal y en sus contenidos ético-políticos.

En la tradición europea y rusa en particular del agit-prop este salto lo promueven esencialmente Meyerhold y Maiakovski. Este dramaturgo delimita el campo del agit-prop funcional y mononodal en sus primeras piezas cortas para ofrecer con *La chinche* y sobre todo con *El baño* la madurez de un agit-prop poético (Picon-Vallin 1990).

Significación cultural del modelo (semiótico) obra-corta

Cuando un conjunto significativo teatral (forma o formato que selecciona estrictamente un rango de contenidos de la trama y una actitud o proceder en su tratamiento) se repite longitudinalmente a lo largo de los siglos se convierte en un modelo dotado de una precisa significación semiótica.

Es el caso de la pieza teatral breve, magníficamente documentada y datada por J. Huerta Calvo (1992). Así asumimos una continuidad histórica que va desde sus mal conocidos orígenes medievales, pasando por los modelos mejor conocidos del teatro menor de los Siglos de Oro, hasta llegar al siglo XX, precisamente con las obras cortas de agitación y propaganda, y posteriormente reencontrando en el teatro de protesta y paradoja de los años 60 y 70 bajo la dictadura franquista este modelo de piezas de acto único.

Además de esta persistencia temporal longitudinal de corte signifiante, es previsible que se den bucles de retroalimentación, de forma que modelos inspirados

en otros del pasado y de otras formas culturales sirven de modelo para actuales producciones nacionales. La asimilación cultural no se opera directamente, sino a través de un filtro externo. B. Brecht parece haberse inspirado (Canavaggio 1981) en los entremeses de Cervantes para componer sus piezas didácticas, pero serán éstas últimas las que sean tomadas como referencia cultural por dramaturgos españoles bajo la dictadura franquista, para quienes la vigencia de los entremeses es otra cuestión bien distinta.

Tres son las notas que se repiten a lo largo de su historia, junto a entramados de ideas muy vinculados a la cultura de cada siglo:

- 1) Ruptura del verismo temático, o sea, la posibilidad de tratar cualquier tipo de tema, frente a prohibiciones políticas y restricciones sociales o morales.
- 2) Ruptura del principio de mimesis de la representación, por el que las acciones presentadas superan las leyes espaciales y temporales convencionales.
- 3) Ruptura del principio de representación objetiva de la realidad, por el que los personajes que se presentan son analizados por la pieza y conducidos por ella a lo largo de las escenas, superando las leyes sociales de presentación de la conducta psicológica y psico-social.

Un hecho significativo es que la obra corta aparece recuperada por ambos bandos a través del modelo de los entremeses de los Siglos de Oro. Algunos autores y algunas piezas se representan en ambos lados. Tal es el caso del entremés atribuido a Cervantes, *Los habladores*. El teatro republicano representa además *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas* y *Los alcaldes de Daganzo*, junto a *Los orinales* de Quevedo y *El dragoncillo* de Calderón y el paso de Lope de Rueda *Las aceitunas*. El T.E.U. de Sevilla presentó en 1938 *El juez de los divorcios*, mientras "La Tarumba" de Huelva montaba el entremés atribuido a Cervantes.

No disponemos de datos que avalen una diferencia en el montaje, aun siendo presumible estructuralmente a partir de indicios sopesados en otras áreas que tales diferencias pudieran haberse producido. El teatro republicano incluyó los entremeses en el marco de repertorios con mezclas de géneros, pero donde la música, el cante y el entremés coincidían con la obra corta de agitación y propaganda.

Pero además la obra corta, agrupada, constituye casi el programa de una función ordinaria en el teatro de la guerra. Casi, pues los usos del consumo de espectáculos por parte del espectador de la época de guerra determinaban que toda

buena función, para pasar una buena tarde los ciudadanos, debiera acabar con un “fin de fiesta”. De ahí, la inclusión de canciones al finalizar las piezas. Pronto surge la necesidad de repertorio también para estos cantes y estos bailes y los autores más versados en esas disciplinas se ponen a ello. Pero además la posibilidad de contar con un cuadro de artistas especializados en cantar y bailar, facilitaría mucho las cosas. Así surge el cuadro artístico del Subcomisariado de Propaganda en el Ejército Popular, especializado en flamenco, “Los Faraones Antifascistas”, en cuyo repertorio se cuenta la pieza que el director de todos los cuadros artísticos del Subcomisariado, Luis Mussot Flores, les escribiera *La evasión de los flamencos*.

Más Stanislavsky-Tairov que Meyerhold, más Vichnievski-Merekkovski que Maïakovski

La vanguardia teatral europea, en especial la rusa, se va poco a poco incorporando. Como es bien sabido, diversos dramaturgos, Rafael Alberti, M^a Teresa León, Miguel Hernández, entre ellos, viajan a Rusia y asisten a espectáculos de actualidad, con desigual asimilación y plasmación posterior (Pérez Montaner 1975, Aznar Soler 1993). Directores y dramaturgos estudian las propuestas de las diversas corrientes artísticas de la revolución; en particular se reconocen más asentadas las del teatro de guerra y de agitación (Salaün 2003). Véamos los casos más sobresalientes.

M^a Teresa León representa un sector de intelectuales y hombres del teatro cercanos al PCE y que por su formación anterior y peculiar sensibilidad opta por los modelos de Tairov, cuyo montaje de *La tragedia optimista*, único en la trayectoria del director ruso en aunar un teatro de estetas con un teatro revolucionario, en 1933 replicará muy fielmente. Así la estructura curva del decorado de V. Ryndine, que visualizaba la línea curva emocional, plástica y rítmica, evocando el paso de la negación a la afirmación, de la muerte a la vida, del caos a la armonía y de la anarquía a la disciplina consciente que requería el director, fue replicada muy ajustadamente por Santiago Ontañón (Gómez Díaz 1977 b).

Su autor será Vichnievski, joven dramaturgo muy influido por el gran director que le animará a producir obras revolucionarias de alta calidad, que la crítica especializada quiere ver en esa su obra montada en Madrid en 1937.

Por otro lado, los anarquistas promueven un gran montaje, *Miguel Bakunin*,



EN HONOR DEL EJERCITO DEL EBRO

Hace algunos días, en el teatro Principal de Valencia, el Ejército de Levante realizó una actuación homenaje a los héroes del Ebro.

El acto, al que asistieron con el patrocinio de Madrid, General Mija, las figuras más destacadas del Ejército y del Comandante de la Brigada Central, tuvo un gran éxito.

El pueblo de Valencia en masa y nuestra representación militar, asistieron a los dos actos que constituyeron la brillante representación de los combates del Ebro efectuados sobre el escenario, expresión de la heroica gesta



del Ebro, una muestra del espíritu que el General Mija, con los corrales en mente de los soldados de Levante en la primera victoria de España en un momento que nos liberamos en los frentes de Cataluña.

La representación que operaron la Brigada Central de Valencia y los Guerrillas del Teatro fue digna prueba al festival en que se puso de manifiesto el clima de impetuosa noble solidaridad que nos une a todos los españoles para mantener firmemente un año el escudo de la independencia y de la libertad hispana.



EL TEATRO EN NUESTRO EJERCITO

En el primer año de guerra, la gigante tarea de organizar un Ejército no permitió dedicar energías a otras labores, entre ellas la del teatro. Ha ya en el segundo año de lucha como la jerarquía cuando comienza a aparecer cuadros artísticos, guerrillas, grupos de soldados que en algunos organismos rebeldes tratan más o menos espontáneos. Actualmente, 4ª División, que el Cuerpo de Ejército no cuenta con un grupo de esta clase? El viejo carácter que todo teatro de masa desconoce ha sido superado. El teatro no es un simple postergado; el actor, por el contrario, es un actor de preparación de indiscutible valor. Con la guerra ha surgido un tipo de teatro nuevo, el teatro en Ejército. El teatro teatro de guerra. La utilidad de este especie de teatro, hecho con ideas nuevas en las que se encierra una concepción de guerra, un episodio memorable, se ha podido comprobar, de una manera práctica, en los frentes. Cuando las intrusiones artísticas fueron en Levante intentando llegar a los guerras de Valencia, en algunos momentos de combates y de desmoronamiento, cuando nuestra línea se veía obligada a ceder ante la presión de las fuerzas extranjeras, el Comandante de la Agrupación de Ejércitos de la Zona Central, coronado José Hernández, repitió el concepto de las «Guerrillas del Teatro» que se encontraban actuando

Páginas dedicadas a la actuación de *Las Guerrillas del Teatro* en el acto homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales en Barcelona, 1938. En la página de la derecha, dibujo de un tabladillo de campaña, característico de los grupos de agit-prop, en particular de los vinculados al Ejército Popular. (*Comisario*, diciembre de 1938).



Representación de la obra 4 batallones de choque, por la compañía de Teatro Popular en las calles de Madrid. (ABC, 1936).



Representación en las calles de Valencia del grupo infantil Retablo *Alba Roja* de Altavoz del Frente. El espectáculo lo componían cinco piezas escritas por algún miembro actor de la compañía. (Socorro Rojo, 9-X-1937).

adaptación de Maria Boixader, mujer de Valentín de Pedro, en torno a la figura de M. Bakunin. El autor elegido será Merekkovski y su estética, a deducir por los testimonios de la época, pudiera haber oscilado entre Tairov y Stanislavsky en su entender más liviano seguramente.

Por su parte Luis Mussot Flores parece estar más cerca de Meyerhold, algunas de cuyas técnicas de la convención consciente parece aplicar, al adaptar textos clásicos y también a la producción de obras del frente. Su adaptación del monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* como *La vida es amarga* incluía modulaciones de la inflexión de la voz, que huían de los aspectos declamatorios grandilocuentes, para contrastar el alcance simbólico de las décimas de Calderón con una lectura materialista y pegada al terreno, muy de traje de calle o de mono de trabajo, que posteriormente como director enseñará y exigirá a los actores de los grupos del Subcomisariado (Gómez Díaz 1978). Pero, además, la declamación no afectada se encuadraba en un contexto superior desde el que interpretar el texto de Calderón, cumpliendo así estrictamente las condiciones de los montajes formuladas por S. Eisenstein (Amiard-Chevrel 1978). Dicho contexto incluía asimismo la capacidad de actor de expresar su relación específica con el texto, mostrando en consecuencia su ideología como persona del presente, mediante técnicas elaboradas por Meyerhold como el pre-juego y el juego invertido. Será la primera la que la crítica del momento resalte. Así en su artículo de prensa (*El Sol*, 29-XI-1936, p. 4), Masferrer y Canto, miembro de la compañía muerto poco después en el frente, destaca que las décimas calderonianas iban “precedidas éstas de escenas mímicas adecuadas al momento actual”.

Las piezas del montaje *En las trincheras* explicitan rasgos de la actuación y la declamación que impedían los excesos de la vieja escuela burguesa de teatro declamatorio, imponiendo una sencillez o naturalidad que Mussot basa ahora en la propia realidad obrera o popular de los miembros de la compañía y del público al que se dirigen. La propuesta de Mussot a sus actores en el sentido de ese nuevo formato de interpretación y declamación asume la realidad proletaria como condición de representación; por tanto, el obrero actor, el antifascista como tal, no necesita interpretar, sino mostrarse y por ello la petición de Mussot suena a esa reclamación del orgullo proletario como condición única del actor, que vimos en Alemania.

Pero, además, Stanislavsky va a ser la figura más ampliamente respetada por

los republicanos, pues aparece en las citas y referencias de directores y hasta autores de muy diversa orientación ideológica. Y así a su muerte, por ejemplo, dedica una sección completa la prestigiosa revista *Blanco y Negro* en 1938.

Finalmente, Francisco Martínez Allende defenderá un sintetismo en la postura escénica de obras cortas para su compañía "La Tribuna". Sintetismo, que exigirá a los textos, para hacer predominar en el montaje la iluminación y el sentido del espacio que toma de A. Appia y G. Craig (Gómez Díaz 1993 b). Sus farsas, cuyos textos hoy se dan por perdidos, a través de los documentos gráficos conservados permiten avizorar un teatro de síntesis y de contrastes vigorosos en la caracterización de personajes y decorado, en línea con la estética de la brechtiana *Boda de los pequeño-burgueses*, por ejemplo en el montaje español de "Los Goliardos".

IV

TEATRO CON LA GUERRA: 1936-1939



< Escena de la obra *La farsa del patrono*, representada en Madrid por la compañía La Tribuna, siendo su autor y director Francisco Martínez Allende. (ABC, 1936).

O.- Una pequeña gran ilusión, truncada a penas iniciada

Para algunos dramaturgos y dramaturgas, hombres y mujeres del teatro, principalmente republicanos, la guerra supuso una verdadera conmoción, turbación personal que los llevó a aceptar un compromiso con la sociedad hasta entonces desconocido, sobre todo por su intensidad, y aceptarlo –ahí reside la verdadera novedad- con ilusión, con una tremenda ilusión colectiva, de participar como pueblo en una gran hazaña colectiva.

“...una apasionada aventura, la más entrañable aventura española que corrió nuestro pueblo.” (León 1979: 58)

No se da en ellos “el afán de la autoconvicción”, ni, por supuesto, realizan “verdaderos actos de fe en la bondad de cuanto representan”, ni sobre “la idoneidad de los símbolos que se les proporciona”, pues estos dramaturgos republicanos viven otra conciencia de su profesión, derivada sin duda de su conciencia política y social, que no necesita “verdaderos actos de fe en su capacidad de manifestar la verdad”, actitud que se ha querido ver en novelistas y dramaturgos nacionales para predicarlo al fin para “las literaturas de guerra” en general (Mainer 1989: 74).

Parte de la sociedad republicana se encaminó con nuevos escenarios de libertad a la conquista utópica de unas nuevas relaciones sociales, que en muchos casos no llegarán sino con la democracia. Y también unos nuevos valores sociales como

la solidaridad, fraternidad, amor o pasión por la vida, como auténticos referentes sociales (Castañar 1992).

“Cuánto amor a los hombres da el destino común de la muerte.” (León 1979: 46)

“...el último verso de aquella *Cantata de los Héroes* que nos uniría ya para siempre jamás con una fraternidad sin fin. (...) Fue la batalla única donde estuvimos juntos, mano a mano. La ganó para siempre el corazón.” (León 1979: 48)

“El espectáculo de nuestra pasión asombró a los intelectuales que llegaron en agosto de 1937 al Congreso de Escritores.” (León 1979: 224)

Estos valores se ven representados en el pueblo español, los desheredados de la cultura, ya desde el periodo republicano inmediatamente anterior. Antonio Machado había establecido un nuevo entendimiento del plebeyismo cultural y la primacía de lo popular en las formas de cultura accesibles (Machado 1979)

Y dramaturgas y directoras de escena como María Teresa León prolongarán esta herencia machadiana:

“En el trasfondo de la vida española había seres que se tenían que rescatar. Y por primera vez eso que llamamos intelectuales, subieron a los riscos donde desde hacía milenios se encaramaban los pueblos de pastores, y alguien les tendía la mano y les decía palabras de comprensión humana. No era la revolución de su pobre vida la que les anunciaban, pero los ponía en contacto con el mundo ignorado de la civilización del siglo XX que se había desarrollado sin tocarlos.” (León 1979: 111)

Por eso no extraña que al teatro se le confieran labores emocionales y sentimentales, establecidas sobre esos valores.

Paralelamente, la eclosión de las formas populares de cultura se vivió por muchos como un gran festejo popular, en una carnavalización de la cultura.

“Tenía todo algo de carnaval, de día de toros y de entierro.” (León 1945)

Esta revolución social hizo que nuestros intelectuales se sintieran cuestionados, necesitando una respuesta nueva. Algunos entienden que no están preparados.

“Sí, sí, pero para combatir hay que odiar, hay que conocer la causa, la pobreza no es más que un signo, el problema es la división de los hombres en llamados y olvidados, se trata de terminar con una sociedad basada en la desigualdad, en las clases, concluir con la plusvalía...Comprendimos que no sabíamos nada. Todo era impulso de nuestro corazón cristianísimo.” (León 1979: 92)

La preparación necesitada es de otro tipo.

“Fuimos hacia nuestros espectadores con una gran preparación sentimental. El amor y la fe eran las características de aquellos días.” (León 1945)

Unos reaccionan empujados escuchando las demandas sociales.

“los jefes de las Brigadas Internacionales. (...) Y nos empujaba y empujaba a los más jóvenes: Vamos, canten. Hagan canciones, hacen falta poemas. No sé quién abrió la puerta militar a los escritores jóvenes y tuvo la feliz ocurrencia de agruparnos y encargarles de hacer los boletines y los periódicos de trinchera.” (León 1979: 180)

Y sobre todo en comunión con el nuevo público algunos descubren el pacto secreto del teatro.

“Había un heroísmo en la sala tan atenta que correspondía a los personajes. Era todo un grito, un combate, una razón de vida heroica lo que se escuchaba, lo que se veía. Nunca hubo mayor correspondencia entre una sala y un escenario. Allí los numantinos, aquí los madrileños (...) En aquel teatro conocí el pacto secreto que los escenarios dan a los que allí trabajan, pacto que se parece al que las trincheras enseñan, pues es el del peligro común.” (León 1979: 59-60)

Otros reaccionan con nuevas formas, empezando de cero como Miguel Hernández.

También algunos críticos avisan de la pérdida del objetivo real que son esos valores, como J. Ferragut.

Es la ilusión del triunfo de la España populista. (Ucelay de Cal 1982)

A.- Artes escénicas: nuevo público, nuevos escenarios

La ilusión colectiva se cifra en la floración espontánea de múltiples grupos auto-activos, lo que significa en primer lugar nuevos circuitos teatrales, muchos de ellos ausentes de una prensa que lo refleje. Teatro ambulante y festivales en hospitales, talleres, calles y frentes de combate amplían el escenario de representación, que en la España republicana en algún momento se concibe como la teatralización de la calle, de lo cotidiano, de la vida social urbana, campesina y finalmente del frente de combate.

Así la afluencia real de público no queda descrita por la cartelera de prensa, sino en una pequeña fracción. Algunas entidades disponen en un primer momento de prensa que refleje su actividad, como “Curva” o “Arte y cultura”, pero luego se pierde la pista. La prensa apenas da cuenta de ciertos actos.

Las grandes monografías en el ámbito del teatro republicano dan a conocer las actividades, propuestas, realizaciones y estéticas: en Madrid, de la Junta de Espectáculos; en Barcelona, de la Comisaria d'Espectacles de la Generalitat; y la del Consejo Central del Teatro, para todo el territorio republicano. También son conocidas las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y en menor medida de Altavoz del Frente, en particular a partir de la obra de M^a Teresa León (Aznar Soler 1993), así como, en parte, la de Luis Mussot vinculada al Comisariado General de Guerra a través del Subcomisariado de Agitación y Propaganda (Gómez Díaz 1993 a).

El teatro en el Ejército Popular merece una consideración aparte. En 1937 el redactor de la revista del Comisariado General de Guerra pedía la creación de grupos en unidades del Ejército Popular; en 1938 Antonio Aparicio, Comisario de Cultura, se preguntaba cuántas unidades no tenían ya su "Cuadro Artístico". Media, en este ámbito además, un gran conjunto de medidas y programas.

En primer lugar, los Festivales y, en segundo lugar, y no menos importante, el impulso creador de un repertorio de teatro para combatientes por medio de Concursos, cuya difusión en revistas del frente garantiza ese objetivo. Así lo hacen *Al Ataque* (4-VIII-1938) o *La Voz del Combatiente*, entre otras. O el gran concurso específicamente dedicado al "Teatro de guerra", convocado por la Sección de Prensa y Propaganda del Comisariado General de Guerra a finales de 1938 (*La Noche*, 17-XII-1938, p. 2).

Así mismo, van surgiendo "Cuadros Artísticos" en las Brigadas. El redactor anónimo de *Lucha* (24-X-1938), tras reconocer la existencia de un "Cuadro Artístico" en la Brigada, estimulaba la creación de otros similares en todos los Batallones. *Nueva Vida* (Nº 13, 17-I-1938, p. 2) hace balance de las iniciativas del Club de Educación de la 43 Brigada Mixta, que incluyen las actividades de su Centro Teatral en línea del teatro revolucionario. Algunos "Cuadros Artísticos" dispusieron de repertorio aportado por algún miembro de la Brigada, como el Servicio de Guerra Química, que representa las obras del capitán Lujs Barraquero, *Amanecer de justicia* y *Dale un palito a la burra*, de lo que informa *Nueva Ruta* (25-VIII-1937).

Con todo, su creación más relevante estuvo ligada a la tarea de los Comisarios. Entre ellos Luis Mussot, que logra aglutinar en torno a sí un grupo de escritores jóvenes que compondrán el repertorio de los grupos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda.

Logrará antes, y tal vez más importante, reciclar actores, convertir en actores a soldados, organizar compañías en cada batallón y luego casi en cada compañía, y montar un circuito para llevar a cabo tales actividades. En el calendario de guerra se empieza por esto último, esto es, las necesidades reales de propaganda y el uso de formas teatrales en ese marco. Mussot construye compañías, como dirá en 1938, promocionando segundos actores, cultivando la enseñanza, el ensayo y la auto-crítica, y renueva viejos conjuntos populares, dotando a esas formaciones de nuevos fines. Su máximo logro se refiere al típico conjunto andalucista de fin de fiesta, producto popular ampliamente cultivado y requerido. En el Subcomisariado de Propaganda se reconvierten “Los Faraones Antifascistas” y se les dota de un nuevo repertorio, del que sólo conservamos la pieza de Mussot y Segovia Ramos, *La evasión de los flamencos*. Apuesta decisiva que denota el carácter popular en la necesidad de incorporar grandes sectores sociales como público de esas formas teatrales nuevas.

Pero la búsqueda del público allá donde estaba queda todavía más patente, si cabe, en la creación de mayor alcance del Comisariado, recogida en dos folletos de su publicación y que podemos detallar gracias a las conversaciones y sobre todo el *Diario* de Luis Mussot. La experiencia de cultura popular para la guerra, pedagogía integral a través de un anti-héroe, de carácter sistemático y continuado a la manera de los originales Periódicos Vivientes como el titulado *Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto*. Mussot finaliza la pieza en octubre de 1937 y la estrena en el Cuartel de Infantería N° 9 el 4 de noviembre de 1937.

De los tres folletos en que apareció dos recogen la Primera Parte. Uno de ellos sale de la Imprenta de *La Voz del Combatiente*, periódico donde comienzan a aparecer las historietas, como publicación de la Comisión de Propaganda del Comisariado de Guerra (Inspección Centro) y su tamaño de gran folleto y en color en su portada habla del carácter particular que se le quiso conferir. Pero esta Primera Parte apareció en el formato habitual de pequeño folleto publicado por el Subcomisariado de Agitación y Propaganda del Comisariado General de Guerra, llevando como subtítulo *Estupideces y desventuras de un soldado del Ejército Popular (Cuaderno Primero)*. De la Segunda Parte sólo se conserva la edición como gran folleto, coloreada la portada, de la Comisión de Propaganda del Comisariado General de Guerra (Inspección Centro) con fecha de 25 de octubre de 1937. En todos los casos los textos de Mussot se ilustran con los dibujos de Briones.

Tras la publicación primera de la tiras en *La Voz del Combatiente*, otras publicaciones del frente le siguieron, dando muestra de la extensión de tal modelo de acción cultural popular. Así, *Presente* (Periódico de la 31 Brigada Mixta) publica las *Aventuras de Bichucho*; *Transporte de guerra* (Órgano del Servicio de tren del Ejército Centro) difunde *Cosas de Cilindrito*; *Al Ataque* (Publicación de la 46 División) lo hace con *Aventuras de Rufino, soldado de Campesino*; *A sus puestos* con *Aventuras de Estopín, artillero de postín*, mientras *Ráfagas* (Semanao de la Fuerza Aérea de la 7ª Región) divulga *Las hazañas de Melitón, soldado de aviación*; *Frente de Extremadura* (Órgano de la 43 Brigada Mixta) publica *Mambrú se fue a la guerra, Sanidad Militar* las historietas de *Garbancito*, *Nuestra Obra* se ocupa de un personaje interesante, por su escasa representación, *Historia breve y sencilla del obrero Carbonilla*, *Nueva Ruta* saca *De cómo el pobre Melecio con los gases es un necio*, *Trincheras* a partir de su número 22 (31-VII-1938) publica *Breve historia mal contada de un chico de la Brigada*, *35 Brigada* edita *No imites las muchas faltas que tiene Agapito Flauta* y, por último, *La Voz de la Sanidad* aparece con *Canuto Sanitario*.

Creada la estructura que se componía de 4 o 5 compañías de piezas, más “Los Faraones Antifascistas”, más la sección de guiñol, “La Tarumba”, y de publicaciones, surge la necesidad del repertorio. Coinciden Pedro Garfias y Antonio Porras destinados al frente de Córdoba. El primero además de su *Poesías de guerra* escribe una pieza o al menos deja preparados los materiales para ella, *Consignas*, que se incluirá en el espectáculo *En las trincheras*. Antonio Porras ofrece *Defensa y victoria de Pozoblanco* estrenada por los grupos el 19 de abril de 1937 en el Cuartel de Trinitarios. José Emilio Herrera Petere contribuye con *La voz de España* montada en octubre de 1937.

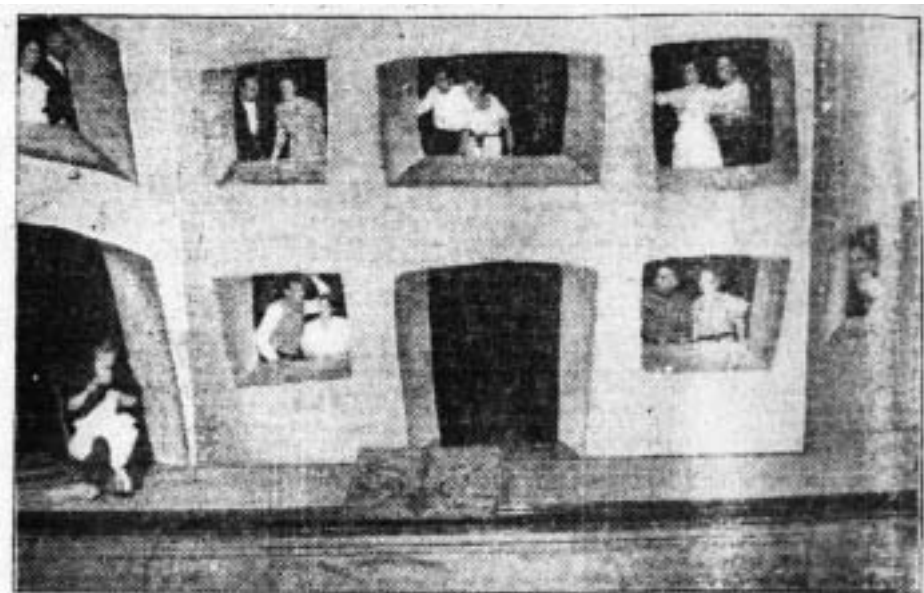
Además Mussot incorpora a los directores de las compañías a escribir sus propias obras; tal es el caso de Arturo Martín autor de *Las trincheras*, incluida en ese espectáculo del mismo nombre. El grupo de Salas representa *Minadores zapadores* También el encargado de la sección cinematográfica y de administración Gabriel García Narezo contribuye con *¡Hacia la victoria!*

El repertorio de guiñol se confecciona con *Los salvadores de España* (editada), *Radio Sevilla*, ambas de Rafael Alberti, y la obra de Lorca, *Retablillo de Don Cristóbal*, publicada por primera vez en estas series. También su director Miguel Prieto es autor junto a Luis Pérez Infante de *Defensa de Madrid y lidia de Mola*

No debe dejarse de reseñar, a pesar del estadio primario de su investigación, la



Ejemplo del teatro realizado en el Ejército de la República. Muchos batallones contaron con "Cuadros artísticos" que actuaban en el Hogar del Batallón, constituídos por soldados y que en no pocas ocasiones tenían como autor a algún miembro de una Compañía. Tal es el caso de la obra *Amanecer de justicia*, del capitán Luis Berraquero. (*Nueva Ruta*, 21-VIII-1937).



Escena de la obra de Luisa Carnés, *Así empezó...*, estrenada por la compañía Altavoz del Frente en el Teatro de la Guerra en Madrid. (ABC, 1936).



Reposición por la compañía de Altavoz del Frente de la obra de Rafael Alberti, *El bazar de la providencia*. Madrid. (ABC, 1936).

Compañía Obrera del Cuartel General del Ejército del Centro. que en 1937, al menos, se interesó en la obra del soldado y obrero Benito Crippa Jordán. *Gente de Madrid*.

Por su parte, el “Teatro Escuela de Arte”, “La Barraca”, las “Misiones Pedagógicas”, “El Búho” y el “Teatro de Arte y Propaganda” han sido suficientemente documentados (Marrast 1978, Blasco Romero 1986, Aznar Soler 1993).

Pero cabría incluso en esta enumeración no exhaustiva citar, al menos, la actividad del “Cuadro Artístico Luis de Sirval” y “Arte y Cultura”, ligados a Socorro Rojo Internacional y a la Sección de Propaganda del P.S.O.E. respectivamente o “Curva” y la “Escuela de Actores Pérez de León” sin vinculación orgánica explícita.

“Cuadro Artístico Luis de Sirval”

Su participación a partir de enero de 1937 en festivales de Socorro Rojo Internacional, con reposiciones de *Juan José*, de *¿Comunista?* de Arturo González Verdú y de la obra de Acebo y Acato *Los enemigos*, muestra que nos encontramos ante una de las diversas organizaciones sin subvención de ningún tipo y con una escasa vinculación orgánica con S. R. I. lo que hubiera propiciado tal vez una mayor preocupación por el repertorio. Sin duda, la falta de una relevante dirección artística pudiera estar en la base de ello. Representan una de tantas agrupaciones que protagonizaron el estadio menos desarrollado del teatro obrero.

“Arte y Cultura”

Esta entidad, cuyo director artístico fue Alejandro Caballero, poseía un grupo teatral y una orquestina infantil, según informan en septiembre de 1937. Recibieron ayudas de la Sección de Propaganda del P. S. O. E. y contaron con la colaboración de los poetas, Alcázar Fernández, Luis Casaldueiro, José Pérez Bojart y José Romillo y del decorador José Huertas. Resulta un grupo entusiasta y hasta con cierta dedicación a Lorca, pues en efecto programaron un repertorio que incluía obras como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La zapatera prodigiosa*, aunque sólo tenemos constancia de acceso a escenarios comerciales, con ocasión de su montaje en el Teatro Español de Madrid en septiembre de 1937, bajo la dirección de Manuel González, de la obra de Alcázar Fernández –único autor del grupo en estrenar-, *Responso lírico a la muerte del poeta Federico García Lorca*.

“Curva”

Poseía una Escuela de Actores y llegó a publicar una revista, de la que sólo se conserva el número 1. Su animador fue D. Río César, del que quedan pocas señas

anteriores, propugnaba “elevar nuestro teatro nacional a su mayor nivel de arte y educación social”, considerando como precursores a Ramón y Cajal y a Jean Perkowski, ministro polaco en 1932. Persiguen un repertorio de vanguardia y seleccionan del teatro europeo, *Europa* de Kaarlem Barr, *El cielo por dentro* de Albert Mizzia y *El carrillón de una ciudad belga* de Paul Pudon, mientras que del teatro judío eligen *Diggi o las cien lunas* de Etsen.

Su director es autor de un volumen de tragedias y dramas, entre las que se citan, *El sueño*, *Numbel y el bufón* y *La cena de las tempestades*, y otro de comedias. Sin embargo sólo subirá a escenarios –“El Hogar de la Cultura” de la Dirección General de Seguridad, ante la 1ª Brigada Mixta y en el Hospital nº 6– otra pieza suya que subtítulo “obra social de vanguardia”, *La feria de las melancolías*.

“Escuela de Actores Pérez de León”

En la calle Arlabán nº 29, en lo que fuera Nido de Arte, funcionó esta Escuela, cuyo animador, director e incluso autor, Luis Pérez de León la concibió además como sala de espectáculos. Junto a la labor de Valentín de Pedro y el teatro proletario revolucionario es de las pocas actividades republicanas dedicadas y en exclusiva al teatro infantil. De su actividad temprana en 1936 y en el comienzo de 1937 deja constancia su participación en un Festival benéfico dentro de la programada Cruzada Pro Niño en noviembre de 1936. El programa lo componían, *Amanecer* de Martínez Sierra, la actuación del tenor Luis González, la de la “estrella del baile” Carmelita Sevilla y la canción “Katuska”, interpretada por el Coro infantil de la Escuela. Tras seis meses de actuaciones en hospitales, cuarteles y guarderías vuelven a presentarse en la Semana del Niño en enero de 1937 con el estreno de la pieza de Luis Pérez de León, *Noches de bombardeo*, cuyo tratamiento del miedo suscitó críticas de parte de la prensa. No vuelven a aparecer en los periódicos hasta diciembre de 1938, donde su actividad se vincula a la Casa de Valencia y con un repertorio más clásico, ayuno de obras propias.

Con todo, y a pesar de todo (las dificultades de fijación y hasta otro interés en la no-fijación), los testimonios personales de protagonistas dejan entrever un panorama algo distinto. Descartando la distancia entre la evaluación en cifras y la evaluación subjetiva de los afectados, el panorama sugiere una mayor riqueza y frecuencia que lo que muestra la cartelera. Leopoldo de Luis documenta escenarios y circuitos para las primeras obras de Miguel Hernández, que la prensa no recogió (De Luis 2003:148), Colomín Colomer de pasada cita que asistió a nume-



Santiago Ontañón. (*El Mono Azul*, 1938).



Luis Mussot Flores, tras su participación en el Congreso de Valencia, 1938. (*La Verdad*, Barcelona 13, II, 1938).



Escena de *El frente de Extremadura*, de José Antonio Balbotín. Madrid (*ABC*, 1936).



Público en el frente de Guadarrama para la actuación de los grupos del Subcomisariado. (*Propaganda y cultura... cit.*)



Público en un ensayo general en el cuartel del Subcomisariado. (*Ibidem*).

rosos mítines relámpago o actos de agitación, que sólo los presentes entonces pudieran documentar.

En todo caso, lo que sin duda alguna muestran esos testimonios es la consecución de un efecto en su público, de un fuerte y entrañable efecto emocional, es decir, el pleno acierto de esas propuestas escénicas. Y práctico, como relata el editor anónimo del 5º Regimiento, al publicar, *4 Batallones de choque*:

“La obra que debía representarse era preciso que sirviera los fines de la propaganda de los *4 Batallones de choque* y hubo que escribirla en unos momentos, atendiendo principalmente a su eficacia; y ésta residía en formar unas fuerzas de choque, los 4 Batallones, integradas por buenos combatientes que contuvieran el avance del enemigo a las mismas puertas de Madrid. La consigna interior del Regimiento era reclutar 2.000 hombres bien seleccionados, en ocho días. La situación de la guerra obligó a que los milicianos que iban a formar los 4 Batallones entraran en fuego antes de que los Batallones quedaran definitivamente organizados.

Durante muchos días se hicieron representaciones en las barriadas y centros más populosos de Madrid, a la salida de fábricas y talleres, y verdaderas masas presenciaron y vivieron la obra con sus gritos y su entusiasmo, a pesar de que las representaciones tuvieron que hacerse en los intervalos que dejaban los bombardeos de los aviones fascistas.

Es la primera vez que se intenta en España esta clase de propaganda y estas representaciones en las calles, tan extendidas y eficaces en la Unión Soviética. Los periódicos publicaron fotos de estos actos, que dan idea de la compenetración del pueblo con la acción que se desarrollaba. El pueblo asistió a las representaciones, tomando parte muy activa, sumándose a ellas como el elemento principal, y reaccionando admirablemente a la intención de la obra.

Con la publicación de *4 Batallones de choque* nos proponemos estimular al pueblo, a los milicianos principalmente, a escribir obras de este tipo para el resurgimiento de nuestro auténtico teatro del pueblo.”

Lo que permite pensar que el número de las acciones teatrales llevadas a cabo fue el necesario para la obtención del efecto deseado. A veces el número, la cantidad se relaciona con la efectividad de manera no lineal, sobre todo en el ámbito de la cultura oral, como es el caso.

Así lo expresa Jesús Izcaray, que presencié en Barcelona la acción de “Las Guerrillas del Teatro”:

“Quien asista a una representación de las “Guerrillas del Teatro”, dentro del coro de la multitud, puede extraer interesantes experiencias. Verá, en primer término de importancia, cómo reacciona el público callejero, reunido al azar; cómo penetra en él el sentido político de los temas populares, de las necesidades de guerra, presentadas plásticamente. Verá cómo se enardecen y cómo se reconocen en el heroísmo y en el sacrificio los soldados del frente.”

Además de la dispersión de formas y la articulación espontánea de circuitos de representación en calles, talleres, hospitales, fábricas, centros obreros y en los frentes, por un lado, el hecho mismo de que todas esas experiencias tienen como protagonista a una masa anónima muchas veces muestra que la elaboración de productos culturales de la clase obrera están ahora orientados abiertamente a objetivos proletarios, con el consiguiente alejamiento de la cultura dominante, la cultura burguesa y donde la autoría anónima y no profesional es un grado social y de compromiso.

Así la evolución del teatro muestra como va organizándose en 1936, de forma marcadamente espontánea al principio, se refuerza y extiende en 1937 y, a pesar de las dificultades de guerra y el caos, conoce un renacimiento en 1938, como reconocen ya algunos investigadores (Doménech Rico 2003: 75) antes de su extinción.

Por otra parte, la escenografía y hasta la puesta en escena merecen una consideración detallada y ejemplar en la obra del escenógrafo José Dhoy en las páginas de *Blanco y Negro* (1938-1939). Se trata de una reflexión sobre el presente escénico, y en particular escenográfico, al que se asoma, aportando datos de los intentos de renovación en un recorrido histórico del siglo XX, que le permitirá, en último extremo, proponer un estilo de postura escénica apropiado al momento de guerra. Clasifica las posturas escénicas en realista, clásica, realista-moderna y no-realista. En la primera recuerda los nombres de los maestros Ferri, Bussato, Bonardhi y Amalio Fernández en Madrid y Soler y Roviroza, Moragas, Alarma y Vilomara en Barcelona, poniendo, como ejemplo, la actual escenografía de Ripoll para *El alcalde de Zalamea*. La vía no-realista la asocia a Mignoni. Y considera la realista-moderna, caracterizada por la tendencia a la estilización de las formas como la más adecuada al estado del teatro madrileño. Recuerda en esta línea las ilustraciones de Grigorieff para *La madre* y el boceto de Antonio de la Guerra para *Yerma*. Así mismo, se preocupa por la dignidad en el montaje, no sólo el texto, sino la plasticidad. Distingue dos grados de dignidad de acuerdo con lo géneros. Para el teatro de pura diversión, bastaría con que los decorados y el vestuario fuesen

decorosos, ajustándose a la austeridad propugnada desde el Gobierno. Para el teatro de más envergadura y para suprimir la “cochambre plástica” y en momentos especialmente difíciles de financiación llega a proponer “construir unas cortinas como fondo escenográfico, y que los artistas, en traje de calle, representen las comedias”. Y también pone como modelos las propuestas durante la Gran Guerra del holandés J. Meester y el belga R. Moulaert, cuyos montajes en Ámsterdam en 1927 ampliamente basados en el teatro ruso, potenciando la iluminación y abogando por un sintetismo plástico, recuerda con entusiasmo. Por último, la lentitud en el proceso de renovación no la ve Dhoy en la falta de ganas o de talento de los hombres del teatro de guerra, sino en la falta de recursos económicos.

Simultáneamente, Francisco Martínez Allende (*Hacia un teatro para el pueblo. Manifiesto*. (Madrid: s.e., ¿1936?) aporta reflexiones interesantes sobre escenografía y el trabajo del actor. Personalidad republicana, nombrado miembro del Consejo Central del Teatro en octubre de 1937 y responsable máximo de las Guerrillas del Teatro en marzo de 1938, dirige durante 1936 el grupo “La Tribuna” en el frente de Madrid y en 1937 se ocupa del grupo “Retablo Rojo de Altavoz del Frente” en el frente de Levante. Desde agosto hasta octubre de 1936 “La Tribuna” representa en Toledo y Madrid en hospitales de sangre y circuitos alternativos la obra de Martínez Allende *La farsa del patrono*.

Como teórico, apuesta por una corriente innovadora, que asuma las limitaciones materiales de la guerra y así aboga por un sintetismo escenográfico. Afirma que la corriente escenográfica sintética es la más coherente con los planteamientos de un teatro que presente al hombre colectivo como eje central y, en consecuencia, con un teatro centrado en el actor (p. 5). De esta forma concluye la necesidad de reducir los elementos escenográficos al mínimo posible, presentando como ideal la escena vacía.

En consecuencia, la luz pasará a ser el elemento esencial, sustituto de la decoración, para crear el espacio donde cobre toda su fuerza el trabajo del actor.

Además, puesto que requiere que los personajes representen el hombre colectivo, como abstracción desde lo concreto (p. 4) y puesto que concibe un teatro donde el aparato escénico esté sometido al trabajo actoral, Martínez Allende considera tarea primaria la dignificación de la profesión, dotándola de un nuevo sentido social, que los tiempos requieren, por lo que propugna métodos de educación y elevación cultural del actor y, sobre todo, una mayor adecuación y profundización en las técnicas de actuación.

Por su parte, Manuel Valldeperes en *La força social i revolucionaria del teatre* (Barcelona: Forja, 1937) ve también el sintetismo escenográfico como la forma más apropiada para el teatro revolucionario (p. 46). Igualmente considera la luz el elemento del aparato escénico más adecuado para liberar espacios en favor del trabajo del actor (p. 45). Reclama asimismo medidas de educación y formación de actores para dignificar la profesión (p. 40).

Mateo Santos en *Un ensayo de teatro experimental*. (Caspe: Nueva Aragón, Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937) defiende un teatro experimental “por su sentido moderno de la plástica y mecánica teatral” (p. 39). Aunque no consta su participación como dramaturgo en guerra, sí se conoce, en cambio, su drama *La ruta desconocida* y novelas como *La venus de nieve*, *El forastero*, *Piel de Caín* o *Los héroes del siglo XX*, e incluso firma uno de los pocos ensayos anarquistas sobre teatro.

Su acercamiento a las técnicas de interpretación le lleva a criticar ásperamente la vieja escuela declamatoria y ve con buenos ojos la incorporación de obreros a las tareas teatrales, siempre bajo la inteligente batuta de un director, que en ambos casos, el actor tradicional y el obrero, lime las deficiencias. Así llegará a hablar de “obreros auténticos” para todo actor (p. 41).

B. Ideas teatrales: cuando las ideas son acción

La polémica de un teatro revolucionario, de un teatro de masas se aviva en este periodo, en el seno del teatro republicano, con la aparición de propuestas escénicas y culturales que van diseñando un nuevo canon estético, un canon que se quiere pueda responder honestamente a las circunstancias. Mientras, los autores nacionales subscriben con más o menos pasión y con más o menos consciencia el canon de la obra bien hecha, con carga esteticista, y con una demanda de profesionalismo, que vetará el proceso de democratización de la cultura y de la creación artística.

Algunas propuestas republicanas van elaborando y definiendo un nuevo canon, llevados por la actualidad de sus trabajos, antes que movidos por intereses teóricos. Se esbozan así las características, los textos uno a uno, para formar en su totalidad un friso adecuado de lo que se persigue, esto es, a los autores preocupados realmente de precisar el alcance de su trabajo, nada más. Como en el canon de pureza de los anarquistas de *T. I. R.* (enero 1937), como “poética de la justicia” contra el arte como privilegio del redactor anónimo (*T. I. R.*, febrero, 1937), como



Epílogo de la obra *4 batallones de choque*, representada en las calles de Madrid en octubre de 1936, por la compañía de Teatro Popular.
(Folleto del 5º Regimiento, *cit.*).

MOMENTOS de dinamismo, entusiasmo en la organización, audacia para superar las dificultades y una realidad cooperadora.

Trasnos nuestro teatro. La sencilla librería de la iglesia de Colmenarejo se ha convertido, por obra del entusiasmo, en la alegre sala de un teatro decorado con buen gusto—éxito que puede atribuirse a la "Unión de Edificantes de Quijorna"—y todo lo comfortable que permitan las circunstancias.

Desde la trinchera han acudido los soldados—pensando en ello se hizo—a la inauguración del teatro. Los jefes, en los palcos; en las butacas, soldados y población civil coniferulista.

"Los ahuecos" es la primera obra que se hace en sus tablas.

En ella se toca el problema del momento, si no como fundamental, de una manera aceptable, que deja lugar a situaciones cómicas que sean como un paréntesis en los días monótonos de trinchera.

San Martín, al que no trataremos de descubrir ahora, pues en bien conocido, nos ha demostrado

Nuestro TEATRO

ser el director que todos en él reconocemos. De desear sería que, venciendo las dificultades que indudablemente existen, procurase dar cabida en el repertorio a obras que más de cara a los motivos de nuestra lucha, al par que débiles, sean medio de agitación y eleven la moral de nuestros hombres.

Es indiscutible que con los elementos con que cuenta nuestro cuadro artístico y con un director tan experimentado como San Martín, puede hacerse mucho en este sentido.

Esperamos que nuestro teatro ha de seguir siendo un éxito, dado el cariño que todos hemos puesto en él.



EL TEATRO Y LA GUERRA

Siempre ha sido el teatro uno de los mayores exponentes de la cultura de las naciones, si bien en algunos períodos de su existencia no ha cumplido el papel que tenía asignado por estar al servicio de las clases acomodadas, que monopolizan en este arte, como en todos, un bonito sistema de atraer a las masas populares con un teatro lleno de magia y estímulos estéticos y carente de todo contenido popular.

Nuestro Ejército, que tanto anhela del desarrollo de la cultura, ya que ésta es uno de los objetivos básicos de la lucha, ha de prestar al arte creciente gran atención, creando y estimulando el desarrollo del mismo, a la vez que se aprovechen los valores literarios que día a día vienen surgiendo al fragor de la lucha, operando a nuestro teatro de guerra obras que, inspirándose en la lucha social, política y nacional de la nación en que está representado nuestro país, vienen a realizar un magnífico papel, exaltando el espíritu patriótico y antifascista de nuestros combatientes.

Nuestra Brigada tiene su teatro, su cuadro artístico; pero aún es posible hacer más. Hay que tender a la creación de obras en todos los batallones. Entusiastas en ello; camaradas capaces de desempeñar este trabajo; hombres entusiasmados sólo respecto solamente en parte de interés de Masada y Comisario, con lo que en breve plazo tendremos a la vez que un sólido medio de distracción del combatiente, la posibilidad de realizar un trabajo intenso de educación de nuestro pueblo, con lo que daremos un nuevo estímulo al grito fascista de ¡Ahora la telegrafía!, creando y preparando al combatiente de hoy para ser mañana, en la gran guerra, la voz de nuestros pueblos, un combatiente capaz de realizar los trabajos que España le encomienda, creando también, para mayor anhelo del mundo que nos contempla, un arte nuevo, lleno de pura esencia popular.



Diversas escenas de la preparación y escenificación en la iglesia de Colmenarejo (Madrid) de la obra *Los ahuecos*, a cargo del "Cuadro Artístico" de la Brigada 99ª. (*Lucha*, 24, X, 1938)..

“canon de recidumbre” (“belleza recia”) del redactor anónimo de “El Sol” (11-III-1938), como “canon de corrección emocional antifascista” (“hablar el lenguaje correcto del antifascismo”) del redactor anónimo del “Boletín de Orientación Teatral” (Nº 3, 1938, p.4), o como “canon de inexcusable compromiso histórico” de Lucía Sánchez Saornil (*Horas de revolución*, Ed. Barcelona, 1937), en línea con lo definido por Castañar (1992), autora que llega a proponer la igualación salarial, ante tanta protesta pequeña-burguesa, la desaparición de la figura del burócrata (p. 16) y la erradicación del arte inútil –“Con el señor, debe morir el bufón”– (p.39).

Mateo Santos en *Un ensayo de teatro experimental*. (Caspé: Nueva Aragón, Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937) dedica sus reflexiones a la presentación del montaje por González Pacheco y Bosquet de la obra de Steimberg, *¡Venciste, Monatkof!*, que inauguraba el proyecto anarquista de mayor alcance en Barcelona, la programación del Teatro del Pueblo. Apuesta por la primacía del montaje, afirmando que la auténtica renovación procede siempre del director de escena (p. 17).

Procede a un recorrido por los intentos de renovación escénica de Baroja en “El Mirlo Blanco”, Fernando Accame y Ricardo Lahoz en el Coliseo de Barcelona con su ciclo de Teatro Ruso, el teatro de Ramón Gómez de la Serna y las propuestas de Azorín hasta el montaje de la obra de Steimberg por González Pacheco y Bosquet. Cifra el futuro del teatro experimental en la labor de los directores, “lo nuevo, realmente, lo aporta el “metteur en scène” mucho más que el dramaturgo” (p. 17). Y lo ejemplifica, a partir del libro de Sender, *Teatro de masas*, en la labor de Stanislavsky, Evreinof y Piscator. Parte de la novedad del teatro experimental, que ve representado en el montaje de *¡Venciste, Monatkof!*, consiste en el uso de proyecciones cinematográficas a la manera de Piscator.

Para Mateo Santos este teatro experimental, que concibe como de perfil clásico con un línea moderna (“de musa de vanguardia”), se justifica como teatro para el pueblo, la actual dedicación de la farándula (p. 50). La transformación del teatro sólo es posible con su dedicación a la causa popular.

Francisco Martínez Allende con su *Hacia un teatro para el pueblo. Manifiesto* (Madrid: s.e., ¿1936?) representa la propuesta más sólida y moderna de un teatro para el pueblo, al que confiere la tarea de educación de las masas.

Divide su Manifiesto en cuatro partes: la introducción dedicada a la idea general de teatro y tres, dedicadas a aspectos puntuales, los actores, la escena y el

público. Más allá de la relevancia del texto, considera como operación mayor del hecho teatral el montaje y por ello propugna “la moderna síntesis expresiva” como la obligada revisión de todo texto que pudiera “objetivar(lo) para la sensibilidad contemporánea” (p. 3).

Su concepción de la dramaturgia exige que el nuevo teatro del pueblo represente no el hombre individual, sino el colectivo. Y no de manera realista, sino sintética, reflejando “aspectos anversos y reversos de la vida pasional o ideal” (p. 2). El teatro del pueblo ha de ser “generador”, o sea, que mediante la generación de emoción estética –exaltando, no adormeciendo- contribuya a que el hombre clarifique y robustezca sus ideales. Por tanto, ni arte por el arte, ni arte “prostituta” (p.2).

En cuanto al repertorio requiere obras de autores contemporáneos –esperando los nuevos dramaturgos- sin exigencias de géneros o estilos y, entre tanto, una revisión del teatro clásico español y extranjero. Justifica su escasa exigencia de géneros y estilos y, sobre todo, la inexcusable necesidad de revisar los clásicos, en diagnosticar como fuente de fracaso de muchos “nobles intentos” la “deficiente puesta en escena” (p. 3).

En línea con José Díaz Fernández y la literatura de avanzada rechaza el teatro experimental por elitista y desconcertante para el pueblo y en su lugar propone la “obra de arte integral”. Esta concepción del teatro hace de la música su centro y en ella los personajes representarán “el hombre colectivo proyectado en todas las actitudes frente a los problemas que le agitan consciente o inconscientemente, o lo que es lo mismo, vivientes en grado de esencia”. Por tanto, si lo que se persigue es la esencia y no las realidades concretas, necesariamente los personajes y las acciones deben superar el marco del naturalismo tradicional y convertirse en prototipos, en síntesis.

Manuel Valldeperes, en su ensayo *La força social i revolucionaria del teatre* (Barcelona: Forja, 1937), asume una postura de renovación escénica matizada, en sintonía con corrientes del pensamiento republicano moderado.

Manuel Valldeperes, que actuó como Secretario técnico de autores y compositores de la Comisión Interventora de la Generalitat de Cataluña, defiende tímidamente la preeminencia de montaje sobre texto, al afirmar la decisiva participación del director de escena, presentado en ocasiones como auténtico “dictador” (p. 42). Propone un teatro revolucionario, que represente el inconformismo estético y cuyos ingredientes serán la ironía, la interpretación y el sintetismo escenográfico.

Ve la fuerza mayor del teatro en su capacidad “aglutinante”, en el sentido de ser capaz de superar localismos y partidismos, para llegar a lo esencial humano (p. 29). De ahí que niegue la posibilidad de un teatro comunista o socialista, que en su opinión se quería imponer desde los organismos rectores del teatro republicano central y catalán. Es en este sentido en el que proclamará su inconformismo, reivindicando para su teatro revolucionario la capacidad de dirigirse al hombre en sentido universal, siempre alentado por la tendencia a transformar las estructuras injustas de la realidad (p. 31).

Distingue tres fases para el teatro revolucionario, la pre-revolucionaria, cuyo objetivo será “la culturización de las masas” (p. 49), la revolucionaria o “de combate” y la post-revolucionaria o “de capacitación y de estímulo evolutivo” (p. 51). Aunque caracteriza la fase pre-revolucionaria como hacer salir a la calle a las masas, niega la posibilidad del teatro de agitación, “ha de preparar, lentamente, la revolució del carrer, no pas convertint-se obertament en un instrument de propaganda revolucionària” (p. 49).

Considera como requisito del teatro de la revolución la superación de “la deshumanización de la risa”, representada por el degradado teatro cómico y propone la generalización de un teatro irónico, de amplia tradición catalana, donde la crítica y la inteligencia se aúnan para producir un humor humano (pp. 35-37).

Frente al adormecimiento del teatro profesional, incapaz de responder a las exigencias del momento, estimula al teatro amateur a continuar desarrollando la imprescindible tarea de experimentación, que los grupos de aficionados venían realizando en Cataluña, representando el sector más digno del teatro. Valldeperes propone un programa que cifra las tareas del teatro amateur, del experimental y profesional, manteniendo la necesidad de un teatro ambulante para los frentes y de un teatro infantil o pedagógico.

Federico Blas Torralba Soriano y *Notas para la creación de un teatro Nacional español*. (Zaragoza: Berdejo Casañal, 1937) representa la opción de base de la estrategia nacional, alejado en aspectos esenciales de la vanguardia, de los ensayos falangistas. Junto al repertorio, se ocupa de aspectos técnicos como el decorado, la luz, los actores, la financiación y acaba con una bibliografía. En el repertorio, si bien propugna ante todo “hacer una obra “nacional”, o sea, que “el espíritu que lo informe sea nuestro” (p. 15), no puede reducirse su propuesta, como hace Rodríguez Puértolas (1986/1: 252), “a una vuelta al Siglo de Oro y al catolicismo impe-

rial que impregnaba aquel teatro". De hecho, propone abarcar la dramática española desde el *Auto de los Reyes Magos* a Benavente, pero añade a García Lorca y "ejemplos del arte teatral mundial tanto de la antigüedad (trágicos griegos), como de la actualidad (Shaw, D'Annunzio, etc.), pasando por los clásicos de cada nación" (pp. 15-16).

Gonzalo Torrente Ballester consigue con su ensayo, *Razón y ser de la dramática futura*. (Pamplona: Jerarquía, Delegación Nacional de Falange Tradicionalista y de las JONS, Prensa y propaganda, 1937), lo que no consiguiera como dramaturgo en esta época. Acierta a reflejar las ideas más profundas que orientan el teatro nacionalista en guerra y alumbrando con clarividencia las formas dramáticas presentes tras la victoria de las armas. Encontramos justificadas las opciones que se presentarán luego sobre las tablas.

Torrente Ballester, en su lectura de Aristóteles, utiliza como criterios para delimitar el concepto de teatro los de tradición, orden y estilo. Propone una vuelta a la tradición clásica, especialmente ejemplificada en la tragedia griega, en el Siglo de Oro y, propugna renovar los temas, acudiendo a la épica tradicional española. El afán de clasicismo –con el que se autodefine (p. 9)- informa su idea de orden y jerarquía, que aplicará tanto a la subordinación de las partes al todo como a la subordinación de lo plástico a lo literario.

Acepta la teoría aristotélica, aunque la reformula en base a lo que "la experiencia de los hombres añadió entre tanto" (p. 4), que más adelante especifica en "el concepto y la intuición católicas" (p. 6). Así mantendrá el carácter cerrado de la tragedia, en cuanto que tenga principio y fin, con un "desarrollo normal y consecuente" y "sin relaciones con el exterior" (p. 7).

Sin embargo, al reconocer una nueva unidad, que denomina "de emoción y estilo", preconiza para "purgarse el artista de su individualidad" un encuentro con la realidad exterior, al "entregarse por entero y sin restricciones, al contorno y a las cosas en él incluidas" (p. 7), entrando en contradicción con el principio del carácter cerrado.

Incluye en el "esquema estético" de la tragedia las relaciones del Héroe con la Masa, que define como "milagro del orden" (p. 8), el aparato, del que afirma que la "sustantividad" del drama representado hace prevalecer lo literario sobre lo plástico y una escueta referencia a la interpretación, admitiendo la "lirica adjetivada" de la dicción, pero no la sustantiva o inmersa en el texto, ocasión para desacreditar el teatro de Federico García Lorca (p. 14).

Se muestra decididamente en contra de la renovación, que ejemplifica en el teatro ruso revolucionario, del que afirma “tuvo un auge fuera de medida”, lo que llegaría a confundir a “elevados pensadores”, que –y citando a Ortega- “embobado por los saltos de Nijinski” afirmaron que “eso, y no otra cosa, era el verdadero teatro” (p. 12).

Su propuesta de teatro es tan frontalmente contraria al espectáculo que despreciará abiertamente lo que denomina aparato y técnica, negándose a abordar estos aspectos –“no me es grato hablar de mecánica teatral, o de técnica, prefiero hablar del milagro” (p. 8)-, pero dictamina categóricamente las relaciones entre plástica y literatura teatrales, al afirmar con Aristóteles que “la Tragedia tiene su fuerza sin los representantes y sin el Teatro” (p. 13).

Propone un teatro religioso y político, lo que le lleva a presentar la Tragedia como “la Liturgia del Imperio” (p. 18). En consecuencia, los temas de la dramática futura no serán realidades sociales, sino el misterio, “donde (la muchedumbre) puede ejercitar su natural tendencia a la admiración de lo heroico” (p. 15). Misterio, llevado a escena en la “única forma que él (pueblo) puede conocerlas: como Mitos” (p. 16). Por lo que tanto el efecto del teatro sobre el espectador como la disposición de éste son concebidos como devoción (p. 19). Y así reclama un público educado, que entiende no como selecto o escogido, sino como conducido (p. 21).

Pero la idea que propone de público tiene mucho que ver con su idea de pueblo. Así, al detallar las funciones del Coro, enunciará:

“Surgida la solución desfavorable –es decir, trágica-, el Coro se comporta con esa indiferencia, con ese espejismo despistado que lo caracteriza –que caracteriza al pueblo- cuando se divorcia en cuerpo y alma de los que lo conducen”.

Del “pensar común” y la voz una se pasa a esa indiferencia, “lo que se simboliza dramáticamente con el fraccionamiento del Coro en individuos, con el rompimiento de la unidad melódica en “buenas voces” de señores cualesquiera que reclaman para sí intervención individual en el concierto y derecho a ejercer su propio drama (p. 10).

Este fraccionamiento abre la única posibilidad de lo cómico en la tragedia, “porque es indudablemente cómico este gesticular del señor Cualquiera reclamando el sagrado derecho de ejercer su drama. Aunque la introducción de este epílogo democrático queda a elección del Poeta, y no es aconsejable para la propia dignidad de la Tragedia “ (p. 10).

C.- Teatro de Agit-prop español

El teatro de agit-prop no persigue unas reformas parciales en la formulación estética del naturalismo y realismo tradicionales. Tampoco pretende innovar, su revolución va mucho más allá, persiguiendo someter a crítica la propia noción de teatro. Es la crítica de la estética burguesa, ahondando en los presupuestos y en los límites de ésta.

Para eso el agit-prop invierte la funcionalidad del teatro, las relaciones entre los participantes y todo ello encaminado a presentar una nueva formulación del fenómeno teatral acorde con la cultura popular, los presupuestos ideológicos de la clase trabajadora y sus concepciones fundamentales del mundo. Invertir la funcionalidad del teatro significa que el agit-prop no persigue la creación estética como fin, sino el desvelamiento de ideas y sobre todo de comportamientos sociales. De ahí que los personajes en escena no representen individualidades, sino grupos y clases sociales, que exponen una realidad consistente en las actitudes sociales, las ideas de clase y los comportamientos antes colectivos que individuales.

El desvelamiento es, pues, el nuevo criterio estético del que se originan las piezas, inserto en una concepción de teatro que subvierte –llevando a sus límites– las formas tradicionales. Se crea así una tonalidad teatral compuesta de desmitificación, expresión directa de ideas y sus presupuestos y sobre todo de una forma de razonamiento dramático que no busca plantear problemas, sino resolverlos, que elude la disquisición y persigue la clarificación inmediata; en definitiva, un teatro orientado hacia la acción, no hacia el pensamiento.

Tal vez la noción teatro de agit-prop (o de agitación y propaganda) pudiera utilizarse como categoría hermenéutica, introduciendo cierto orden en un conjunto de hechos teatrales ahora dispersos y mal catalogados. Pero para dar operatividad a esta noción, todo hecho teatral que se quiera describir como tal debe asumir al menos cuatro o cinco de sus siete notas definitorias. No basta una sola de ellas para poder hablar con rigor de teatro de agit-prop. De ese modo no se incluirán los dramas de circunstancias en el teatro de agitación por más que pudiera pensarse en ello como referente (McCarthy 2003: 146) y se incluiría, como procede, el radio-teatro fascista como forma guiñolesca del agit-prop fascista, que no por menos desarrollado y colorido de esa manera –entre otras– deja de serlo (Barea 2003).

Fases de su desarrollo

El agit-prop existe sólo si se da una base social en la que se imbrica, que es su nutriente, sin la cual se esclerotizan sus propuestas, temor al que sus adversarios denominan “propaganda”. Esta base se describió en los movimientos europeos fundadores como teatro auto-activo. En España la realidad social que avala y autentifica estas experiencias es un clima social de participación y expresión popular, convirtiéndose las calles, los centros de trabajo y de ocio, en un gran ágora colectiva.

Esta ampliación del espacio social de la expresión en España se articula principalmente a través de los cantares, canciones, cuyas letras eran continuamente renovadas e improvisadas, que crea un ámbito que pudiera denominarse con palabras de M^a Teresa León como “aleluya”, sustrato del que en rigor nace y después depende en su vitalidad cualquier producto de agit-prop.

“Sí, era el Madrid chispeante donde la broma, la canción y el desplante reaparecían. (...) Cuántas canciones y cuántas bromas se cruzaron. (...) Claro que este cancionero más íntimo, más deslenguado, no se molestó nadie en recogerlo, lo que no quiere decir que no lo hayamos cantado y oído y reído y comentado. (...) Aprovechábamos estas canciones bruscas, estas bromas para encontrarle la vuelta a la vida, para agarrar la esperanza, para olvidar las penas con la sonrisa que puede estar presente hasta en la muerte. “(León 1979: 186-187)

Así, los poemas, los montajes literarios en muchos casos en España pueden responder a ese uso especializado, cuando en la mayoría de situaciones describiría adecuadamente el resultado de aplicar a escena un sustrato de la comunicación popular callejera. El lenguaje de la calle se hace lenguaje de trinchera, lenguaje de fábrica...

Cabe distinguir dos periodos, que describen, al igual que ocurriera en la U. R. S. S. o en Alemania, el paso de la espontaneidad más o menos reglada, la autoría anónima y un gran débito a la cultura popular oral a un mayor énfasis en la profesionalización y mayor entronque culturalista.

a). Periodo Auto-activo (1936-1937).

Los productos de los primeros meses de guerra, en gran medida fruto de la espontaneidad y la improvisación, van dejando paso a las actividades de las primeras compañías ambulantes, en la calle y el frente, a la par que surgen otras

muchas en locales de asociaciones, sindicatos y otras organizaciones culturales. Su historia está realmente por hacer y en ella con seguridad habrán de constar el grupo del Teatro Popular, animado tras la experiencia del ex-teatro Fontalba por Luis Mussot, con sus representaciones en las calles de Madrid y en el frente, entonces, de la Ciudad Universitaria Complutense, el grupo "Curva", el grupo "Luis de Sirval" o la compañía de Benito Cebrián, ente otros muchos, hasta llegar a la formación de los grupos del Subcomisariado de Propaganda en el sector centro y levante, ya comentada, y en Cataluña de los "Elencs de guerra".

Producción

La creación de textos por autores improvisados, algún miembro de la compañía, o de la División, caracteriza los primeros momentos y el mayor compromiso político y en no pocos casos se opta por la autoría anónima. Más tarde la escritura de piezas se encuadra en el proceso general de montaje de espectáculos, concebido como tarea colectiva de toda la compañía. Así desde la escritura hasta la interpretación, pero sobre todo la articulación de elementos, de cuadros, como creación colectiva necesita de la mano de un director. Y cuanto más capaz sea el director mayores resultados, claro está. No todos los grupos y cuadros artísticos pudieron disponer de una figura tal. Cuando se dio, como en el caso de los grupos del Subcomisariado, en una figura competente y experimentada, como Luis Mussot, se dan los resultados más logrados y auténticos.

La dirección escénica, también fuera del ámbito de los grupos del Subcomisariado, era concebida como parte de la escritura, tal como comentara en conversación personal Rafael Dieste, quien observaba la reacción del público ante tal o cual frase o declamación para reescribir en consecuencia, en concordancia con el sentir del espectador. (Gómez Díaz 1981 b).

Pero también los espectáculos se reformulan por la acción de la sociedad a que van destinados. Es cuando los autores escuchan al público, pulsan los picos emocionales de las piezas en la recepción del público y cambian, dan cabida al pueblo, se hacen eco, resuenan con el público. Esto es lo que escribe Rafael Alberti en la primera edición de su pieza de guiñol *Los salvadores de España*, que puede ser además la primera publicación del Comisariado General de Guerra a través del Subcomisariado de Propaganda en su colección "Teatros del frente", desde Valencia en 1936 en su página final, la 14:



LA TARUMBA

(LOS TITERES AL SERVICIO DE LA GUERRA)

Bambalinas de la compañía de títeres del subcomisariado de Agitación y Propaganda, *La Tarumba*, con Miguel Prieto, su director, Angelita Pérez Infante y otros miembros, junto al poeta Emilio Prados (al fondo).

Muñecos de Hitler y Franco dándose un abrazo fraternal.

Miguel Prieto con uno de sus muñecos.

(Ahora, 12,V, 1937).





BOBBI. El uno de los Reyes Magos (Armando de Solís)



BOBBI. El uno de los Reyes Magos (Armando de Solís)



Diversos montajes del grupo *La Tarumba*, Teatro de la Falange: *Bodas de España*, *Auto de los Reyes Magos* y *Pliego de Romances 2*, (Vértice, 1937).

“Su versión primera difiere algo de la presente, que es el producto de una transformación popular, viva, sufrida día a día al ir representándose en el teatro de muñecos.”

Dramaturgias.

Montajes de agitación. *En las trincheras*.

Un poema escenificable es un primer elemento, que reunido con otras piezas pueden componer un espectáculo de agitación. Los elementos diversos en su naturaleza denotan las posibilidades creativas de un grupo, pero también sus intereses y recursos. Por eso, en la base de los espectáculos está la idea de montaje, tal como la elaborara Eisenstein, permitiendo la diversidad de materiales, pero siempre bajo una misma tonalidad emocional y coherencia ideológica. Así se articulan los fragmentos, con personajes que introducen las escenas, pero sobre todo, desarticulan de primera mano la estructura ficcional de la representación, la convención teatral, aproximando espectáculo y vida. Es el caso afortunadamente documentado del montaje de agitación *En las trincheras*.

Bailes de agitación. *La evasión de los flamencos*.

Se trata de un subgénero caracterizador del agit-prop español y no porque curiosamente su documentación pueda fácilmente establecerse con una pieza de flamenco, sino en cuanto que recoge el espíritu de la canción, que como se dijo representa el estadio mínimo y a la vez el sustrato que dota de verdad al agit-prop. Se unen canción y baile, para hacerse imprescindibles en todo espectáculo público, en la más pura tradición del teatro del siglo de Oro, que también conoció esa pujanza particular de los bailes y entremeses bailados (Madróñal Durán 2003).

Escenificaciones.

Poemas -representables- de Rafael Alberti, retomados a principios de septiembre de 1936 en Madrid, poemas de Emilio Prados, publicados, de Pedro Garfias, de Antonio Porras, de Antonio Aparicio representan una amplia solución del teatro republicano, ya comentada.

Pero cabe recordar las propuestas de Rafael Duyos (*Romances de la Falange. Primero y segundo pliegos*. Valencia, 1939), que si bien no alcanzaron en su mayoría a ser

representadas, o al menos, como siempre, no hay modo de constatar esa representación, sí se adscriben al repertorio de un rapsoda, en este caso, José González Martín, con lo que entroncan con una realidad profesional del teatro de la época, que garantiza su extensión y su verdad y a la par suscitan un comentario. La figura de este especialista en recitar poesía frente al gran público, recogiendo tanta tradición literaria y teatral de la cultura oral, que era parte imprescindible de todo Festival en la cultura republicana y nacional de guerra. Representan ese gusto social del consumo del relato poético oral y de una profesión, donde las artes declamatorias no sólo no estaban ausentes, sino que la retórica se constituía en el campo de las experiencias de las diversas fuerzas expresivas, de los diversos registros de las emociones sociales, en un cauce que permite una amplia participación del público y una incorporación no muy tardía a esa mismas tareas.

Y, además, cabe distinguir:

Piezas propias agit-prop. *Teatro de guerra*, de Miguel Hernández. *Mi puesto está en las trincheras* de Mussot Flores y Segovia Ramos. *El saboteador*, de Santiago Ontañón.

Piezas de agitación. *Consejo de guerra*. de Mussot Flores y Segovia Ramos.

Guiñol rojo de agitación. *Los salvadores de España*, de Rafael Alberti. *Defensa de Madrid y lidia de Mola*, de Miguel Prieto y Luis Pérez Infante.

Melodramas revolucionarios. *A la orden de la República*. de Mussot Flores y Segovia Ramos.

Viñetas vivientes. *Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto*, de Mussot Flores y Segovia Ramos.

Grupos.

Los del Subcomisariado de Agitación y Propaganda del Comisariado General de Guerra, ya comentados a través de la labor de su director Luis Mussot.

Los "Elencs de Guerra" de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur bajo la dirección de Ambrosi Carrion y Andreu Guixer (hasta su muerte en marzo de 1937) montan en los circuitos ambulantes en 1937 un repertorio de teatro catalán compuesto por *Comiats a trenc d'alba* de Ramon Vinyes, *Un dia de novembre* de J. Roig-Guivernau y *Nadal en temps de guerra* de Lluís Capdevila, con decorados de Martí Bas, Antoni Claver y Ricard Arenys. En 1938 añaa-

den nuevos autores y nuevas obras, *Pas als herois...!* de Agustí Collado, *Mare Dolorosa* de J. Navarro i Costabella y *El marsellès* de Josep M. Francès (Foguet i Boreu 1999).

Grupos auto-activos y Compañías como la de Benito Cebrián, autor de *El paraíso fascista* (1937) y *Abajo las armas* (1937), o simplemente autores, como Eugenio Sánchez con estrenos como *El miliciano* (1937) y *Al refugio* (1937), que trabajan en Barcelona sin vinculación expresa con ninguna institución.

b). Reorganización y reinserción cultural (1937-1939)

En 1937, tras la disolución de los grupos del Subcomisariado, se crean “Las Guerrillas del Teatro del Ejército Centro”, que suponen de hecho un proyecto cultural diferente con una orientación más culturalista, que dará cabida al teatro del siglo de Oro y que asume de facto el modelo de “La Barraca” cuando no de “Las Misiones Pedagógicas”. El grupo animado por M^a Teresa León, que lo estructura como prolongación de su compañía estable con apoyos municipales “Teatro de Arte y Propaganda”, representará un repertorio de agitación con piezas de autores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas como Rafael Alberti (*Radio Sevilla* y *Los salvadores de España*), Pablo de la Fuente (*El café...sin azúcar*), Antonio Aparicio (*Los miedosos valientes*) y Santiago Ontañón (*El bulo* y *El saboteador*), contando con la dirección de Edmundo Barrero y con el propio Santiago Ontañón y Jesús García Leoz en las labores de escenografía y música respectivamente.

Pero en 1938 pueden documentarse las actividades en el frente del Este de “Las Guerrillas del Teatro”, que dirigidas por Francisco Martínez Allende desarrollan una labor más que notable en eficacia y en el impulso al teatro con resoluciones sobre escena de los temas más acuciantes, entre los que naturalmente se encuentra la circulación de la información como parte de la formación del soldado y del pueblo español.

De suerte que 1938 se convierte en el año de maduración del agit-prop español, avanzando en la articulación del público como actor, disolución de la forma teatro y sus formas habituales, progreso en la modulación de los procesos de aprendizaje, que ahora se preparan para dar cuenta más de cara de los procesos de la comunicación social, incluyendo más decididamente la prensa escrita, los murales informativos callejeros y mítines políticos, junto a la radio. Así la información social, capita-

neada por agitadores, comisarios y otros líderes políticos se constituye en el centro de reflexión e interpretación del conjunto de informaciones sociales.

Todo ello, radicalizando asimismo las exigencias de adaptación al entendimiento de los marginados de la cultura. En ese sentido se concibe la reducción de los elementos dramáticos y escénicos a lo más esencial, que en el ámbito escénico para estos grupos es lo que se puede encontrar sin ocasionar gasto, reciclando de lo presente en cada contexto. La estructura dramática consiste, pues, en un diálogo, que en este entendimiento popular tiene mucho de mirarse a los ojos y poco de dilación y multiplicidad de emisores y redes, que, en último extremo, enredan y no clarifican. La preocupación del dramaturgo agitador no será la desnudez –en relación al modelo clásico y burgués del drama- del diálogo en la pieza, sino investigar –no tan decididamente como Tretiakov, tal vez- las diversas formas eficaces de razonamiento.

Es un razonamiento político sobre las cosas que pasan, pero lo que pasa en la estructura del mundo supone una intrincada maraña de empresas y relaciones, que alejan las figuras de los responsables. Eso es lo que muestra en apariencia la realidad, tal como perciben fotógrafos, la prensa. De ahí, que para el teatro de agitación no sirva el axioma de imitar o reproducir la realidad, así configurada por el poder a lo largo de los siglos, sino desvelar lo que está detrás, en la sombra. Seguramente haría falta para tal propósito de concienzudos análisis económicos, listados nunca publicados, entidades jurídicas que acogen a determinadas personas físicas, etc. Pero la guerra sigue y hay que explicarlo. Ello no justifica la reducción arbitraria, sino una alternativa experimental, de tanteo como se propugna, pero alternativa actual y en el momento.

Las nuevas estrategias de inclusión del público, articuladas a través de diversos procedimientos de montaje, en el sentido de Eisenstein, hacen que se pulse hasta sus límites este procedimiento, lo que hace aparecer fórmulas del teatro en el teatro, pero no para apoyar como antaño la ilusión escénica, sino por corroborar la fusión de teatro y vida, por mostrar que la finalidad de esos procesos de comunicación entre personas es la acción colectiva y no la estética perdurable y eterna, fuera del tiempo.

Dramaturgia. *Un teatro de guerra* (Madrid-Barcelona: Nuestro Pueblo. 1938)

Volvemos a encontrar la autoría anónima de las piezas como en los heroicos

comienzos del periodo auto-activo, que desconcierta a los críticos hasta el punto de pretender desvelar el secreto. Así Robert Marrast especula –“según testimonio nuestro”- sobre la posibilidad de que al menos *Barco de traidores*, y tal vez el resto de piezas de este volumen, correspondan a la pluma de Clemente Cimorra (Marrast 1978: 170).

Estas reformas en la dramaturgia merecen ser abordadas, junto al alcance político de sus argumentos (Torres Nebrera 1999).

Los personajes son soldados populares, por tanto, en primer lugar, obreros y, después, campesinos. El agit-prop del Ejército es uno de los reductos, de avanzada del teatro obrero.

La estructura del diálogo acoge un argumentador convencido de la causa popular, soldado, obrero, y un argumentado tibio, cuando no claramente contrario. Aunque en ocasiones el argumentado está representado por dos personajes como en *¡Aplastar a Franco!*, lo habitual es que el argumentador sea colectivo, lo que supone que el en un principio argumentador único –personaje principal- se ve reforzado por otros.

Las obras operan desde un razonamiento rápido, como en *¡Aplastar a Franco!*, donde se desarticulan los argumentos sin más, hasta un proceso difícil y prolongado, como en *Lección y escarmiento del derrotismo*.

Se interpreta la prensa del momento en *¡Aplastar a Franco!*, *España no es Austria* y *Despedida de reclutas*. Ésta última obra es el único ejemplo puro dentro del teatro de agit-prop español del género Periódico Viviente, pues la pieza de Irene Falcón, *La conquista de la prensa*, enuncia, pero no realiza dicha actividad. En *Despedida de reclutas* la lectura del periódico se inserta en la intención del módulo pedagógico central. Asistimos a la aparición explícita de fórmulas pedagógicas, cuando Obrero 1º exige una explicación de las noticias políticas a su alcance: “Pero que yo te entienda”.

Pero la capacitación para el razonamiento lleva a abordar cómo entender, cómo aprovechar las ideas políticas contenidas en un discurso, cómo oír la política en *¡Aplastar a Franco!*, pieza que toma su título de una idea contenida en un discurso de un político en Barcelona, que recogía parte de la prensa. Pero también el Comisario lee el parte de guerra en *Pueblos de vanguardia*.

La estructura pedagógica pregunta-respuesta se hace más compleja, al dar cabida a nuevas experiencias de incorporar el público, de anular la línea divi-

soria entre teatro y vida, comenzando por anular la que divide sala de escena. Así el razonamiento de escena se propulsa por la incursión de algo de fuera, normalmente una Voz y, por tanto, la obra avanza mediante el esquema, elemento de Proposición y respuesta ampliada en escena. Así ocurre en *Barco de traidores*. Uno del público será la Proposición que acelera el debate cuerpo a cuerpo de los dos soldados en una Ampliación, que requerirá un personaje colectivo, que va formándose al incorporarse, primero, el Camarero, que desde escena comienza a llevarse al recalcitrante y, luego, el Guardia, que sube al tablado desde la sala en *Lección y escarmiento del derrotismo*.

A veces la incursión desde fuera es doble como en *España no es Austria*, donde la presencia de la Agitadora en escena es precedida por su propia Voz desde fuera, que canaliza la pieza. Posteriormente otras Voces, desde fuera, propulsan el razonamiento hasta la subida al tablado del Prisionero italiano.

La argumentación más amable se articula por medio del recuento de hechos por parte de algún protagonista, que aparece por ello como héroe. Narración de una batalla naval como argumento para rearmarse de fuerza el total del ejército republicano, aparecen aviadores y soldados de tierra junto a marineros, en *Barco de traidores*. Pero también en *Defendemos la tierra y Pueblos de vanguardia*. La narración, el cuento en torno a la hoguera es más que una imagen en la cultura popular y oral española. La pasión por la escucha viene desde *El Quijote*. En *Tres soldados en una batalla* el recuento del Evadido es acogido con muestras de pasión: ¡Cuenta, cuenta!''.

El personaje de una Agitadora estructura piezas como *España no es Austria* y *Dos Divisiones de la juventud*. Esta última es una pieza feminista, donde los argumentos del valor masculino son esbozados por mujeres que ponen en solfa, a la manera femenina tradicional, la virilidad de los combatientes. Un coro de tres mujeres realiza el final en proclama de esta obra. Por otro lado, *Dos Divisiones de la juventud* representa tal vez más que ninguna el teatro de los jóvenes, si no en cuanto a edad de autores, sí por el impulso y la frescura de sus textos, a veces ambas como es el caso de Miguel Hernández. En ella se elabora un procedimiento de anulación de sala, de anular la forma teatro como tal, al encontrarse las mujeres de la obra que están en la calle, con la representación en la calle de las propias "Guerrillas del Teatro": el teatro sale a la calle y se encuentra el teatro de calle.

Algunos rasgos emparentan abiertamente estas obras con los entremeses del siglo de Oro. Así el disfraz jocoso con el uniforme del general italiano en *Defendemos la tierra* o el personaje del gracioso en *Barco de traidores* en la figura del Marinero Chusco.

Grupos.

“Las Guerrillas del Teatro del Ejército Centro”, de las que ya antes se habló (Torres Nebrera 1999).

“Las Guerrillas del Teatro del Ejército Este”, dirigidas por Francisco Martínez Allende, que, a deducir por el documento que nos ha llegado, cuyas novedades escénicas y dramáticas hemos comentado, permite confirmar los circuitos de estrenos de piezas.

“Teatre de Campanya” de las Milicias de la Cultura del V Cuerpo del Ejército del Este.

La actividad de extensión cultural de la Milicias de la Cultura encuentra en el V Cuerpo del Ejército del Este su base para desarrollar programas que incluirán el concurso de una compañía teatral destinada a los frentes de combate, el “Teatre de Campanya” de la 31ª División. Se establecen en sus actividades dos fases, de las que al parecer sólo la primera –la de un teatro de evasión- logró un desarrollo normal, mientras que el segundo momento –teatro de educación- no conoció un estado definitivo (Foguet i Boreu 1999: 126). Tras un año de actuaciones ofrece en 1938 un balance de 151 representaciones, de las que más de 100 lo fueron del frente, 51 en el frente de Aragón, 29 en el frente de Lérida, 14 en hospitales y 9 en residencias infantiles. También se contabilizan 22 en la retaguardia, 25 en las comarcas de Gerona y 1 en Ràdio Associació de Catalunya (Fábregas 1977).

Sus actuaciones en Festivales incluía la representación de piezas teatrales de agit-prop, donde no faltan las composiciones de los propios soldados. Tal es el caso de la pieza *El poder de la sang* estrenada en Farners de la Selva y escrita por el soldado Elisard Sala (Foguet i Boreu 1999: 131). Su repertorio incluía dos piezas anónimas o de autor desconocido, *La batalla de l'Ebre* y *¡Y al fin vamos a la victoria!*, junto a *Torredongil* de José Emilio Herrera Petere y *¡Hacia la victoria!* de Gabriel García Narezo (*Treball*, 31-XII-1938, p.8).

En 1937 y 1938 debe contabilizarse el teatro de las muchas compañías, “Cuadros Artísticos”, en unidades del Ejército. A lo ya comentado cabe sólo añadir

que sus actividades se cuentan hasta finales de 1938, donde, por ejemplo, en diciembre se registra el estreno por la compañía de la 27 División de las obras de J. Macià i Macià, *La chatarra*, *Los reclutas* y *La siembra* en Barcelona (*Frente Rojo*, 23-XII-1938).

2. Peculiaridad del agit-prop español

Las piezas o “relámpagos escénicos” en terminología de Leopoldo de Luis, al hablar de las piezas de Miguel Hernández, o el “cartel hablado de actualidad” en expresión de M^a Teresa León (León 1945) iban unidas indefectiblemente a cantares y bailes.

Todo ello se asienta en modos sociales, lo que denomina la “aleluya madrileña”: “La aleluya madrileña era manola y varonil, arrogante y cortés. Yo la he visto dirigirse a una fiesta imaginaria, a unos fuegos artificiales. Sacaba el pie y bailaba. Tenía teatros, cafés, bares con agua de Lozoya, y un rumor de mercado por las calles...” (León 1945)

Ambos, el sustrato cultural y social y las formas específicas de la canción y el baile (Gómez Díaz 1975 b), son rasgos distintivos del agit-prop republicano de la guerra.

Los productos más logrados del teatro de agit-prop republicano se caracterizan por ese realismo sintetizador, que aúna lo general y lo concreto, lo indiscreto, de manera particular, equivalente a lo que más tarde se denominaría hiperrealismo, que en el arte español de post-guerra quedaría representado, por ejemplo, en el grupo “Crónica”.

Hiperrealismo, que en los productos más logrados, *4 batallones de choque*, *El café...sin azúcar*, *España no es Austria*, *Mi puesto está en las trincheras*, entre otras, representa la apuesta de disolución de la forma teatro, disolución del teatro en la vida cotidiana, en la acción de guerra de la existencia cotidiana, como muestran esos finales, que más que abiertos, diríamos, disolventes del marco convencional, para promover una inclusión de los espectáculos en la vida, estableciendo esa nueva funcionalidad social.

Otro rasgo distintivo del agit-prop español es la escasez, o inexistencia en pureza, del agit-prop nacional. Martínez Cachero (1986) distinguía en la zona nacional tan sólo dos manifestaciones del teatro combatiente, que asimilaba al teatro de urgencia, en la presentación de Rafael Alberti: los romances representables de

Rafael Duyos, ya comentados, y las obras radiofónicas de Joaquín Pérez Madrigal, posteriormente mejor presentadas (Barea 2003), que asimilaba a *Radio Sevilla* de Alberti.

Posteriormente Carlos Serrano (1992: 394) identifica una obra o dos de José María Pemán, *De ellos es el mundo* (1937) con o sin su monólogo añadido introductorio, *Ha habido un robo en el teatro*, como teatro de urgencia, también en el entendimiento de Alberti. Pero es este autor quien suscita la hipótesis de una funcionalidad específica de esas y otras obras de guerra de Pemán.

Se puede decir, incluso *a priori*, como hipótesis de trabajo, que el teatro en la zona nacional no podía adoptar ni aceptar el teatro de agitación y propaganda, por ser de origen eminente soviético y por representar una forma cultural con predominio de la ideología obrera y proletaria.

Pero sí le interesa como forma revolucionaria y su adaptación, sin mucho éxito al parecer, se puede explicar en esos términos. Pero en tiempos de guerra, en tiempos convulsos, al menos los autores con tendencias adoctrinantes o pedagógicas, van a confluir con y necesitar de algo parecido al agit-prop republicano y soviético.

Se puede afirmar, pues, que el teatro nacional deriva parte de esas estrategias teatrales, y en menor medida culturales, del agit-prop a la forma tradicional del drama, dando lugar a un modelo de teatro elaborado en guerra particularmente por Pemán y ejecutado por Marquina, Luca de Tena y Foxá. Modelo que dará lugar en postguerra al teatro de la alta comedia y al teatro histórico nacional.

3. Estructuras dramáticas en las obras de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos.

¡No pasarán!, pieza que Mussot adapta de un boceto original de Manuel Medina González, muerto en Sevilla en 1934, actualiza la estética grotesca del cartón piedra de los muñecos, ágilmente mezclada con la figura de raigambre futurista del autómeta, para proceder a una reflexión sobre la obediencia debida en el ejército. Aparecen dos planos dramáticos, mediante la introducción de una Voz en off, que alienta la toma de conciencia de los soldados-autómetas y precipita el final fulminante con la muerte de los jefes militares sublevados a manos de los soldados, ya comprometidos con la causa popular.

A la orden de la República, renueva la comedia y hasta el melodrama, expresiones escénicas especialmente cargadas de contradicciones en el ámbito del tea-

tro político progresista y revolucionario desde *Juan José* de Dicenta. Su escritura dramática se estructura, por primera vez en su dramaturgia, en tres momentos: un prólogo de presentación, más tarde incorporado plenamente al cuerpo de la obra, un momento central con módulo pedagógico, articulado como series de preguntas y respuestas, y un final, que retoma en clave de eslogan el propio título de la pieza.

En *Mi puesto está en las trincheras* el prólogo se juega en dos espacios, entre el público y sobre el tabladillo y es además un momento de reflexión teórica, que fundamenta este teatro popular y revolucionario. En él se critican los temas de los argumentos del viejo teatro y se establecen las condiciones para un teatro popular revolucionario, precisándose incluso técnicas interpretativas para actores. Se reclama el carácter experimental, obligado en todo comienzo, y abierto de las piezas, lo que justificará los nuevos métodos de dramaturgia y producción de la creación colectiva y progresiva.

La estructura presenta un elemento de contención emocional, que permitirá superar el melodrama, ya que un poderoso módulo de pedagogía política se instaure como momento inicial de reflexión, de forma que el desencadenante emocional del final no precipite una adhesión puramente emocional, fácilmente manipulable, sino que impulse los razonamientos empleados desde un primer momento.

Por primera vez en el teatro de estos autores y de guerra, la participación del público real –no sólo de actores entre o como público– se constituye en el momento estructural decisivo, del que dependerá el resto de elementos de la estructura dramática. Este límite sólo será superado por la participación del público como jurado real, que será el final de la obra desafortunadamente no hallada, *Consejo de guerra*.

4. Planos escénicos en las obras de Miguel Hernández.

En *Teatro de guerra*, cuatro obras escritas y estrenadas en 1937, aparecen dos piezas, *El hombrecito* y *Los sentados*, que elaboran la escena y la acción dramática en dos planos diferenciados, pero no desde un principio. Las obras van a transformar el espacio inicial, donde el autor sitúa el conflicto a tratar, cuando al final de la pieza irrumpe un personaje, la Voz del Poeta, que lleva la obra a otro nivel de significación y de realidad. En *El hombrecito* la Voz del Poeta afirma que los

BOLETÍN

Núm. 4.

DE ORIENTACIÓN TEATRAL

CONSEJO NACIONAL DEL TEATRO
(DELEGACIÓN DE MADRID)

Madrid

1 de abril, 1938

EL MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y EL TEATRO



Muchachos y muchachos, jóvenes que la guerra aún no controla, inician con las Guerrillas Teatrales la campaña de propaganda política para el Frente Popular. En la Unión Soviética se llamaron «Blusas azules». En Francia, en Bélgica, en Japón, en Norteamérica, jóvenes obreros representan, aún a riesgo de su libertad, obras cortas donde el ingenio hace llegar a la comprensión del auditorio lo que ni la prensa ni el libro difundirán tan rápidamente.

Siguiendo la orientación marcada por los propios trabajadores en algunas reuniones celebradas con ellos, el Consejo Nacional del Teatro edita este Boletín, quincenal, orientador, que deseamos sea aprovechado por todos como una muestra más de las conquistas realizadas hacia una nueva vida.

¡TRABAJADORES, PROPAGAD ESTE BOLETÍN!

ALTAVOZ DEL FRENTE Pág. 7

Actividad del "Altavoz del Frente"



Es tan popular la obra propagandística y agitación del ALTAVOZ DEL FRENTE, que en las últimas semanas hemos celebrado en la propia sala, utilizando los amplios medios de la fotografía y el cine, un privilegio de como nunca antes en España y en el extranjero.

TEATRO DEL FRENTE

Con la semana cultural en la que desde el nacimiento de España, en la creación del ALTAVOZ DEL FRENTE, una muestra de actividades culturales en el y el pueblo español. Cada día de la semana para nosotros es un día, un día de cultura y un día de cultura para el pueblo. El día de la cultura.



Partido del Teatro de Guerra del ALTAVOZ DEL FRENTE

En la semana cultural en la que desde el nacimiento de España, en la creación del ALTAVOZ DEL FRENTE, una muestra de actividades culturales en el y el pueblo español. Cada día de la semana para nosotros es un día, un día de cultura y un día de cultura para el pueblo. El día de la cultura.

El momento de "La conquista de la prensa", de Irene Falcón

AÑO I 31 DE OCTUBRE DE 1936 NÚM. 3

"ALTAVOZ DEL FRENTE"

REDACCION Y ADMINISTRACION: ALCALA, 62, MADRID. TELF. 16282

ELLEON HISPANO



PROPOSICION DEL "ALTAVOZ DEL FRENTE"

Desde el primer momento, la creación del ALTAVOZ DEL FRENTE en el teatro y el cine, completamente gratuita y separada de los intereses políticos y económicos de los partidos del poder.

En la semana cultural en la que desde el nacimiento de España, en la creación del ALTAVOZ DEL FRENTE, una muestra de actividades culturales en el y el pueblo español. Cada día de la semana para nosotros es un día, un día de cultura y un día de cultura para el pueblo. El día de la cultura.

Comentario sobre la obra de Irene Falcón, *La conquista de la prensa*, estrenada por el Altavoz del Frente en Madrid. (*Altavoz del Frente*, 1936).

EL TEATRO EN LA GUERRA

ESTRENO
DE
•LA TRAGEDIA
OPTIMISTA•



Una escena de la obra de Falcón.

ENTRE las actividades más eficaces de una propaganda indisciplinadamente dirigida, figura el teatro, porque establece una comunicación directa entre los autores y sus oyentes, por medio de situaciones figuradas que están en relación estrecha con los casos actuales del momento. Pero que, en la actualidad, no obstante el abandono en que ha caído, a despecho de tanta buena obra en la que ha servido con la más sincera de las intenciones, el público que lleva sus ojos y sus oídos conorgados maravillosamente al teatro que tiene un contenido social realista o una calidad estética única.

Escena de *La tragedia optimista*, estrenada por la compañía "Teatro de Arte y Propaganda" en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1937, bajo la dirección de María Teresa León, con escenografía de Santiago Ontañón y música de Jesús García Leoz. (*Defensa Nacional*, 1938).

combatientes caen, pero no mueren, sino que quedan con él “de relámpagos cubiertos”. Esa voz que suena dentro, según la acotación, pero que la Madre interpreta como saliendo de su propio ser, será el lugar donde pervivan las conciencias de los luchadores antifascistas. Espacio sugerido por la voz poética que transforma la significación del propio espacio de la escena y eleva la significación de la obra a su sentido más utópico, buscado por el dramaturgo.

En otra de ellas, *La cola*, la construcción de un segundo plano, desde el que interpretar el primero, se logra mediante la creación de una fuerte imagen poética, la visualización del Madrid que resiste en la imagen de un gigante mudo y sereno. Miguel Hernández consigue que esta imagen funcione como signo dramático, convirtiendo la palabra escuchada en una entidad capaz de ser aceptada por el escucha como visualización de algo presente, mediante una alegoría que ocupa el largo parlamento final del personaje, donde el tono heroico apela a la imagen de la mujer gigantesca en la escena de Maiakovski, *La rebelión de los objetos*.

Pastor de la muerte muestra una maduración y mayor maestría en los mecanismos de montaje de secuencias, cuya utilización de imágenes se hace ahora desde la óptica cinematográfica en una propuesta muy cercana a las de Piscator. La obra finaliza los tres primeros actos con un momento estrictamente visual, el primero más acústico, donde la luz es el factor dramático decisivo. Está claro que tal propuesta reclamaba, entre otras, una línea de interpretación dramática ya no naturalista, pues evoca imágenes de pinturas de Dalí del mismo periodo donde animales se encienden y arden y, sin duda, el estatismo que bien pudiera firmar Bob Wilson en alguno de sus primeros montajes particularmente.

Pero el Cuadro tercero del Acto Cuarto, presenta “un mapa de España, proyectado en rojo y negro. El color rojo avanzará agresivamente sobre el negro hasta desterrarlo, en el curso de la escena.” Escenas de proyecciones en movimiento, que evocan la factura cinematográfica perseguida y que muestran el hábil recurso de montar un plano final muy breve desde el que interpretar el conjunto de acciones hasta entonces desarrolladas. Una práctica manera de integrar lo concreto en un marco más general.

Pero, además, la Escena Final “Es una escena de luz y sombra, roja y negra. (...) Es una visión de la guerra lunar, cinematográfica en su agilidad y en sus formas”. Del mapa se requieren acciones, que permiten un acercamiento al cine,

mediante el montaje caracterizador de Piscator de imágenes fílmicas, aquí representando el papel fundamental.

El teatro español también conoce esa evolución que va del teatro agit-prop funcional al agit-prop extenso y poético en ésta, una de las obras más interesantes y misteriosas de toda la década, que marca el estadio de un agit-prop poético resonante y muy moderno.

D.- Agit-prop y teatro de circunstancias

Sea porque la línea del teatro obrero y revolucionario empujaba hacia un teatro de agit-prop, sea por la necesaria –en la respuesta honrada aquí considerada– conversión general que los géneros sufren al acercarse a la guerra de manera no superficial, un teatro mayor en dimensiones al agit-prop y con otros circuitos, los estables clásicos, comienza a darse; un teatro que, como teatro de guerra y en la guerra, suele denominarse teatro de circunstancias. Así surge en el ámbito del drama el drama de circunstancias, representado por *El cuartel de la Montaña*, *Alas rojas*, *¡España, en pie!*, *Fang a les ales*, *Ak y la humanidad*, *La Nueva España*, *Fábrica de armas*, *Venticuatro horas* o *El hombre que recuperó su alma* y melodramas de circunstancias como *El frente de Extremadura*, *El comissari del poble*, y *España en sangre*, entre otras. En la misma línea, surge el sainete de circunstancias como *¡Qué más da!*, *La reina de “La Colmena”*, *Los ahuecaos* o *Evacuación*.

En Barcelona algunos de los primeros autores en producir obras de circunstancias de calidad tal, de subir a los escenarios, fueron libretistas y músicos que llevaron la zarzuela al teatro de circunstancias. Cabe recordar las zarzuelas de 1936 *Tots al front o almogàvers d’avui* de Artúr Suárez e Isidre Roselló y *Defensors de la terra* de Víctor Mora y J. Font i Sabater.

E.- Dramaturgos y obras en la memoria

1.- Dramaturgos españoles de obras de agit-prop.

Rafael Alberti- *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1936), *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938).

Max Aub- *Pedro López García* (1936), *Las dos hermanas* (1936), *Fábula del bosque* (1937), *Por Teruel* (1937), *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* (1937), *Juan ríe*, *Juan llora* (1937).

Germán Bleiberg- *Sombras de héroes* (1938).

Luisa Carnés- *Así empezó...* (1936).

Lluís Capdevila- *Crim de mitjanit* (1937), *Nadal en temps de guerra* (1937).

Benito Cebrián- *El paraíso fascista* (1937), *Abajo las armas* (1937).

Agustí Collado- *Pas als heoris...* (1938)

Rafael Dieste- *Al amanecer* (1936), *El falso faquir* (1936).

Rafael Duyos -*Romances de la Falange* (1937-1939)

Josep Gimeno i Navarro- *Els desheredats* (1937).

Miguel Hernández- *La cola* (1937), *El refugiado* (1937), *Los sentados* (1937), *El hombrecito* (1937), *Pastor de la muerte* (1938).

José Emilio Herrera Petere- *Monólogo del fusil* (1937), *Torredonjil* (1937), *La voz de España* (1937).

Irene Falcón- *La conquista de la prensa* (1936).

J. Macià i Macià- *La chatarra* (1938), *Los reclutas* (1938), *La siembra* (1938).

Francisco Martínez Allende- *La farsa del patrono* (1936).

Joaquín Pérez Madrigal - *El miliciano Remigio pa la guerra es un prodigio.* (1937), *Aquí es la emisora de Flota Republicana.* (1938) y *En la brecha* (1938).

Antonio Porras- *Defensa y victoria de Pozoblanco* (1937).

J. Roig-Guivernau- *Un día de noviembre* (1938).

Elisard Sala- *El poder de la sang* (1938).

Téllez Moreno- *Todos a combatir* (1937).

Ramon Vinyes- *Comiats a trenc d'alba* (1937)

2.- Dramaturgos españoles de dramas de circunstancias.

Alcázar Fernández- *Responso lírico a Federico García Lorca* (1936).

Manuel Altolaguirre y José Bergamín- *El triunfo de las germanías* (1937).

Amichatis y Ceferino Avecilla - *¡No te rindas, mujer!* (1938).

- Manuel Andreu i Fontorroig- *Mès enllà del deure* (1937).
Halma Angélico, *Ak y la humanidad* (1938).
Mario Arnold- *Fábrica de armas* (1937), *Indiferente* (1938).
Manuel Buencasas- *¡Más lejos!* (1938).
Joaquín Calvo Sotelo- *La vida inmóvil* (1939).
Sebastià Cladera i Rotger- *Morir por la Patria* (1936), *Pimpinela Azul* (1937).
Josep M. Colomer- *El supervivent* (1937).
Agustí Collado- *Pas als herois...!* (1938).
Filiberto Díaz Pardo- *Apoteosis de España* (1937).
Joan Escofet y Armand Blanc- *L'ídol de fang* (1936).
Javier Farias- *Veinticuatro horas* (1938).
Pepe García- *¡Tormenta!* (1937).
A. García Vidal y Arturo Perucho- *La estrella roja* (1936).
Eusebio González- *Horizontes nuevos* (1937).
Salvador Llach- *Estampes de la revolució* (1937).
I. Macià i Macià- *El crit del poble* (1936)
Eduardo Marquina- *La Santa Hermandad* (1937), *Por el amor de España* (1937).
Felip Melià- *No jugar con el pueblo* (1937).
Joan Oliver- *La fam* (1938).
Ernesto Ollero- *Juventud española* (1938).
Ernesto Ordaz Juan- *Temple y rebeldía* (1937).
Luis Palomar y Julián Gómez Díaz- *¡Viva la República! o el último traidor* (1936).
José María Pemán- *Almoneda* (1937), *De ellos es el mundo* (1938)
Luis Pérez de León- *Noches de bombardeo* (1936).
Joaquín Pérez Madrigal- *Los que no tienen razón* (1937).
Pérez de Olaguer y Torralba Damas- *Más leal que galante* (1937).
Jacinto Ramos- *La otra España* (1938).
Julià Ribas Aràmbul- *Avant, sempre avant* (1937).
Aurelio Rodríguez Rendón- *Ya están en pie los esclavos sin pan* (1936).
Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco- *La mejor reina de España* (1939).
Eugenio Sánchez- *El miliciano* (1937), *Al refugio* (1937), *Rasputín* (1937).
Guillem Sureda de Armas- *Los conquistadores* (1936), *A la sombra del Alcázar* (1937).
Ramon Vinyes- *Fum sobre el teulat* (1939).

3.- Dramaturgos españoles de comedias o sainetes de circunstancias.

Vicente Alfonso- *De la misma familia* (1937).

José Bolea- *Lenin* (1937).

Emilio Compadre Martínez- *Aguafuertes* (1938).

Gabriel Cortès- *Un cuento azul* (1937).

Antonio Estremera y Rafael García Valdés- *S.S. (Servicio Secreto)* (1936).

José Fernández de Villar- *La educación de los padres* (1937).

Eusebio de Gorbea- *Camino real* (1938).

José M^a Granada y Diego San José- *El Empecinado* (1937).

Rafael López de Haro- *El compañero Pérez* (1936).

Juan Ignacio Luca de Tena- *Yo soy Brandel* (1939).

Rafael Martí Orberá- *Escuela de picardías* (1938).

Josep Navarro i Costabella- *Mare dolorosa* (1938).

Gregorio Oliván- *Partida en dos* (1938).

Miquel Oller- *El neguit del temps* (1937), *Miracle de primavera* (1938).

José Vicente Puente y Jesús M^a de Arozamena- *Mari-Dolor* (1937).

Francisco Sanz- *¿Qué es la justicia?* (1937).

Ramón Tomás Sánchez- *Canvi de rumb* (1937).

Ramon Serra i Toneu- *L'Escabellada* (1936).

Mariano Tomás- *Garcilaso de la Vega* (1939).

Adolfo Torrado- *El famoso Carballeira* (1939).

Vicente Sanchís Palacio- *Flor de fango* (1936), *¿Cristo?* (1936).

Rafael Sepúlveda y Enrique Paradas- *Los ahuecaos* (1938).

José Simón Valdivielso- *La Chinorri* (1938).

Enrique del Valle- *Riego* (1936).

D` Rio César- *La feria de las melancolías* (1937).

4.- Zarzuelas y revistas de circunstancias.

Luis Fernández y Eugenio R. Arias (libreto) y M. Ortiz de Zárate y Francisco Palos (música)- *El despertar de una raza* (1937) (Zarzuela).

Víctor Mora (libreto) y J. Font i Sabater (música)- *Defensors de la terra* (1936) (Zarzuela).

M^aLuisa de Pablos (libreto) y Pablo de T. Gutiérrez (música) - *Rojo, amarillo y morado* (1938) (Revista).

Felipe Pérez Capo (libreto) y Marquina y Nart (música)- *¡Madrid!* (1937) (Revisita).

José Santoja (libreto) y Ricardo Just (música) - *Inés de las sierras* (1938) (Zarzuela).

Artur Suárez (libreto) e Isidre Rosselló (música)- *Tots al front o almogàvers d'avui*. (1936) (Zarzuela). [verificar la numeración]

5.-Teatro infantil: el público y el actor del mañana.

Jesús Vicente Puente, coautor de éxito, publica *Los niños en el teatro. Hacia un teatro infantil de la guerra* (*Vértice*, 2, 1937), único texto nacional del que se tiene constancia en ocuparse del teatro infantil.

El teatro republicano vincula desde los inicios de la guerra el teatro infantil al proceso pedagógico de formación de actores por medio de Escuelas de teatro. En Madrid ya en 1936 Luis Pérez de León crea su "Escuela". También en Madrid el sindicato anarquista S. U. I. E. P. bajo la dirección del argentino Valentín de Pedro crea su "Escuela de actores".

El teatro republicano presenta tanto un acercamiento tradicional de alejar la guerra del mundo de los niños como el de incluir los acontecimientos de guerra en su teatro infantil. Esta última será la opción de la pieza de Luis Pérez de León, *Noches de bombardeo*, que parte de la crítica del momento desaprobó. o no entendió el intento de su autor, como sucedió en el caso del prestigioso crítico de ABC (Madrid) SAM.

F.- Las obras de este volumen: voces de la crítica, gacetillas y otras

Presento aquí algunas claves que puedan orientar la lectura de las obras más importantes. Utilizo en el análisis conjuntos temáticos y procedimentales que agrupan varias obras y que pueden explicar algunas de las coincidencias significativas de diversas producciones.

Los que aquí denomino conjuntos temáticos son a modo de ideas recurrentes; ideas, como nociones y también como procesos teatrales y procedimientos, que atraviesan varias producciones. Los conjuntos temáticos permiten observar cómo partiendo de la misma situación las distintas obras establecen diferencias, precisamente en el tipo de soluciones que ofrecen como diversa articulación de unos mismos materiales, sometidos, eso sí, a lógicas diferentes.

Mayor interés tiene esto cuando se da en obras de bandos diferentes, pero también las soluciones dentro de cada grupo muestran peculiaridades atribuibles a los diferentes grupos ideológicos, cuyas soluciones culturales hoy podemos valorar con cierta perspectiva.

Al entrar en cada obra en concreto he preferido dar la palabra a las críticas de la prensa del momento antes que al comentario propio, siempre y cuando éstas pudieran ofrecer información relevante y suficientemente explícita.

Conjunto temático 1º

La actualidad de la guerra

Aunque todos los textos de este volumen dan cuenta de la guerra, la perspectiva desde la que lo hacen permite, en principio, distinguir dos grandes acercamientos: uno con visos de generalidad y más atento al devenir histórico lineal y evolutivo y otro, instalado abiertamente en el terreno de lo particular y centrado en los detalles cotidianos que revelan los cambios introducidos por y para la guerra.

En el primero, los autores pueden incluso subtítular sus obras como reportajes, pues su manera de documentar los hechos resulta cercana a la periodística y, en todo caso, recogen episodios del frente de combate. Lo digan o no sus autores, ciertas producciones del teatro de guerra adoptan esa perspectiva del reportaje y consideran los hechos presentes sólo tras haber establecido un recorrido más o menos amplio por los precedentes. Así en *El cuartel de la Montaña*, *El frente de Extremadura*, *¡España, en pie!*, *España en sangre* o *¡España, inmortal!* Pero obsérvese la diferencia con la obra de Rafael Dieste, quien subtítula como reportaje, *Al amanecer*, no recogida aquí.

También se da el reportaje no como evocación del pasado causal, sino como documento -con mezclas de géneros teatrales, pero acercándose en último extremo a la estética de sainete de los hermanos Quintero- del avance general de las tropas en *La Nueva España*.

Compárese el tratamiento que realizan drama y comedia con el ofrecido por el teatro de agitación, cuando éste -más raramente- adopta esa perspectiva, como en *A la orden de la República*.

El segundo grupo de obras, más atento a los detalles de la cotidianeidad, explora las consecuencias sociales de la guerra y constituye el grupo más numeroso de obras.

El cuartel de la Montaña, de José Antonio Balbontín.

“José Antonio Balbontín -difuso, profuso y confuso en sus dos comedias anteriores: “¡Aquí manda Narváez!” y “La canción de Riego”- se ha encontrado a sí mismo en esa estampa dramática que, certeramente, titula “El cuartel de la Montaña”. En treinta y cinco minutos de acción intensa ha logrado sintetizar las horas dramáticas transcurridas en el patio de la Bastilla madrileña. Diálogo sobrio y, por ello más eficaz. Ni un latiguillo, ni un parlamento efectista. El obrero, el teniente republicano, el hombre del pueblo, hablan en su lenguaje; si llegan al corazón del público es, justamente, porque se producen al margen de la literatura, hablan en su mismo tono.

Baraja el autor, con mano diestra, la nota sentimental con la humorística –grotesca en ocasiones-, para lograr el mejor efecto. Así las discusiones entre la oficialidad acerca del rey que han de entronizar, el tipo del coronel –muy bien visto por Emilio Portes- y, sobre todo, la pintoresca arenga a las tropas, pronunciada por el general, son sencillamente deliciosos por su fina intención. Y cuando intervienen las masas al irrumpir las milicias en el cuartel, adquiere tono de tragedia clásica la escena y las butacas se funden con el escenario, rota la línea divisoria de la batería por la unanimidad de los vítores.

Para que todo fuera acierto, Manuel Fontanals fue encargado de pintar el decorado. El aire gris, sombrío del patio cuartelero –cárcel y sepulcro- ha sido captado por los pinceles del artista, quien logra el vivo contraste con el puro sol madrileño cuando las puertas se abren sobre el fondo velazqueño de los árboles frondosos.” SAM (*ABC (Madrid)*, 1936)

El frente de Extremadura, de José Antonio Balbontín.

“De las tres facetas que, salvo error u omisión, puede ofrecer el teatro revolucionario: innovaciones en la forma, exposición de nuevas ideas y relatos de hechos más o menos reales, José Antonio Balbontín ha elegido la última para sus experiencias escénicas.

Este melodrama que nos ofrece ahora entronca directamente con su anterior hermano, “El cuartel de la Montaña”. Menos reportaje escenificado que aquél, la anécdota dramática acusa la mano firme de un auténtico dramaturgo. La aventura de “Dolores, la molinera”, alma gemela de la de “Agustina de Aragón”, le sirve a Balbontín para poner en pie, rodeándola, varios personajes de vívida humani-

dad, que tienen el relieve suficiente para no verse apagados por la fuerte figura de la protagonista, en cuya interpretación demostró Mary Carrillo que, a pesar de su juventud, es toda una excelente actriz dramática.

La torreta de un convento es el escenario de los dos actos. Desde ella disparan los frailucos al empezar la acción; es luego baluarte del pueblo en armas, y allí, finalmente, una descarga de las tropas –unidas a sus hermanos proletarios merced al ejemplo de viril feminidad que les ofrece la molinera- mata al monstruo fascista en la plástica representación de un fraile, un general y un marqués. Todo ello a lo largo de unas escenas dotadas de hondo patetismo o de gracia fácil y conducidas por un diálogo eficaz y ayuno de latiguillos." SAM (*ABC (Madrid)*, 1936)

El comissari del poble de Agustí Mundet Álvarez y Ángel Millà Navarro.

Representa muy a las claras algunas de las principales ideas de la ideología republicana más avanzada y que, en consecuencia, encontraremos en mayor o menor medida en muchas otras piezas, en particular en las más revolucionarias, y por ende, en el agit-prop. Ideales, más que simples ideas, como la Justicia universal, la propia idea de Pueblo o de Revolución, el reparto de la tierra y la riqueza, como exigencias de esa Justicia, estructuran esta pieza.

Por otro lado, es uno de los casos en el teatro republicano de la estructura teatro dentro del teatro y mostrará sus diferencias con el tratamiento de este recurso en el teatro nacional, en particular, en Pemán.

La obra loa la labor y la figura de los comisarios políticos, mediante una acción donde el drama cede al melodrama parte de sus argumentos, en particular en los momentos más emotivos. El Acto I se desarrolla en el refugio de revolucionarios, que es la casa de Sergi, quien perdió a su hijo ahorcado. Este primer Acto, el más denso, estructura la trama en torno a dos polos, el de la acción revolucionaria, movida por la venganza -siempre personalizada- y la revolución razonada y hasta poetizada y en definitiva en torno a la opción de Sergi y la de Joan d'Alba. Este último, intelectual, dramaturgo y actor es el equilibrio de las fuerzas revolucionarias, entre las que destaca un personaje femenino, Emma Rebel, que la propia obra califica como "heroína del pasado" dando a entender el grado de idealización en ella proyectado. En torno a ella surge el melodrama, que se extiende por toda la pieza hasta casi afectar al razonador, Joan d'Alba. El Comandant queda inmediatamente prendado de Emma y su disposición incondicional ("una palabra

tuya...”) se ajusta a los patrones del folletín. Sin embargo, cuando las cosas se complican para los revolucionarios en su refugio, la heroína, Emma Rebel, no duda en lanzar por delante –a sabiendas– a Sergi contra el Caporal, para salvarse ella.

En el Acto II, en casa de Joan d’Alba, Emma justifica su acción. La obra comienza a razonar el distinto valor estratégico de las personas para las organizaciones, en este caso la revolucionaria. El segundo Acto es también otro episodio de asedio, de localización y de huida. Joan y su mujer, primera actriz de compañía, fingen que Joan es su sirviente, para protagonizar una primera escapada teatral en la escena catalana, que años más tarde Albert Boadella llevaría a su realidad social. El Acto justifica así el valor estratégico de “un caudillo revolucionario”.

El Acto III, en un refugio de deportados, establece que la caída de los jefes principales es fatal para la causa revolucionaria. Se habla de “mártires”. Joan d’Alba, disfrazado ahora de viejo profeta y anacoreta, intenta una segunda acción teatral de engaño, pero es descubierto. Y, cuando las cosas se ponen realmente mal para el personaje central, se produce el triunfo de la causa revolucionaria.

Procede a una utilización notable del recurso el teatro en el teatro, incluyéndolo en la acción de la trama, muy en relación con los usos barrocos de la transfiguración de personajes con acceso a su rango simbólico, más o menos filosófico. En todo caso, su inclusión naturalista no es separada, ni se siente arbitrariamente alejada de los otros recursos dramáticos empleados, ni se contempla como caso extremo o particularísimo. Tal será la situación de los efectos de teatro dentro del teatro en la producción de guerra, 1937, de José María Pemán, *De ellos es el mundo y Almoneda*. En la primera se presenta un cuadro de farsa cercano a la agitación, como representación teatral de los protagonistas, en una función del teatro como elemento capaz de crítica social y tal vez transformación de la realidad. Pero la estructura dramática de Pemán no articula ninguna relación significativa de esa escena con el significado general o pedagogía de la pieza perseguida por el autor, sino como un acontecimiento más de la acción de la trama, más o menos esteticista o culturalista.

En *Almoneda*, Acto II, Cuadro Segundo, Cecilia ensaya con “las chicas del Lyceo” la farsa del personaje principal en lo ideológico, Casaux, titulada “Auto de la encaladora de mundos”, que aunque justificada y situada de tal manera en la estructura de la pieza, adquiere una relevancia notable en los planteamientos

racistas de Pemán. Y así lo que dicen el Descubridor, Fundador, Misionero, y Europa representan muy bien la ideología del nacional-catolicismo, proclive a la añoranza imperial, base sobre la que se sustenta el alegato xenófobo y racista del autor. Con todo, Pemán lo relega a un ensayo. Ensayo de una gran actriz, que ya en el Acto I había protagonizado una escena teatral de engaño, al desarticular en su papel de Doncella de la casa la comunicación de las representantes del Sindicato de servicio doméstico con las criadas de la casa. Es la ironía y el humor pemanianos de los logros obreros lo que se plasma en esta escena de la huelga de criadas, debilidad que posteriormente sintiera Alfonso Paso en la década de los sesenta.

A la orden de la República de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos.

Pieza de agit-prop. El momento primero presenta a los militares rebeldes preparando la conspiración, línea política, y la relación entre la Novia y el Teniente, línea amorosa. El momento segundo introduce el contrapunto de los soldados leales en la figura del Alférez, que aúna así la línea política y la sentimental, al comenzar a gestarse un romance entre éste y la Novia. El momento tercero presenta la rápida solución de la línea sentimental precipitadamente, como técnica de contención del esquema del melodrama, dando paso a una reflexión civil sobre la lealtad a la República.

Su estructura muestra un Prólogo, todavía no abiertamente incorporado al corpus textual –a deducir por la primera edición del frente-, un razonamiento de tipo pedagógico en forma de series de preguntas-respuestas que incluye materiales político-arengatorios y un final vibrante que retoma a la manera de los eslóganes y consignas el propio título de la obra.

¡No pasarán!, de Luis Mussot Flores.

Pieza de agit-prop. Una reflexión sobre la obediencia debida en el ejército, desde la estética futurista y grotesca del personaje autómeta. Una voz en off –procedimiento también empleado por Miguel Hernández (*El hombrecito*, *Los sentados*) produce la toma de conciencia de los soldados-autómetas y precipita un final fulminante, característico del razonamiento agitador, con la muerte de los jefes sublevados a manos de los soldados leales a la República.

El saboteador, de Santiago Ontañón.

Pieza de agit-prop de carácter didáctico que sigue el modelo denominado "juicio dramático". La escena primera nos presenta un grupo de oficiales y suboficiales trabajando en una oficina próxima al frente, donde se contrasta la actitud relajada de Montes con la de dedicación de Salas y el resto de soldados. La llegada de Serrano, reclamando el pase para un camión de combatientes para el frente, en la escena segunda, introduce el problema. La actitud parsimoniosa y relajada de Montes no le impide criticar el engruimiento y excesivo personalismo con que se asumen las responsabilidades de guerra.

En la escena tercera Montes se acoge a la estricta reglamentación militar que hará demorar la partida de Serrano. Más adelante la pérdida de tiempo por parte de Montes se debe a un asunto de faldas.

La penúltima escena recoge la destrucción de la expedición en que viajan Serrano y los otros, alcanzado por una mina enemiga. En la escena final se asiste al juicio del responsable desde dos puntos de vista, el sentimental, por la chica, y el político-social, por Salas, argumentando desde postulados racionales antifascistas.

La evasión de los flamencos, de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos.

Pieza de agit-prop. Supone el esfuerzo de renovación de un género popular ampliamente demandado en guerra, como el apropósito final de fiesta. Para cumplir este objetivo, no entendido por parte de cierto sector de la prensa, este "cuadro de evasión" construye una trama elemental, cual es la fuga de unos cantaores populares del bando nacional al republicano, para permitir los números de cante y baile. La copla, la unidad versal popular más universal, y ciertos mecanismos de esperpentización lingüística sirven de materiales a esta farsa.

La reina de "La Colmena", de Enrique Beltrán y Alfredo Sendín-Galiana.

"Se basa en las incidencias que atraviesa una monja exclaustrada por la sublevación militar. Desde el comienzo de la obra al final se celebran extraordinariamente las situaciones cómicas, así como las dramáticas, culminando el entusiasmo en el segundo acto, en que tuvo que suspenderse la representación durante unos momentos, en que el público, puesto en pie, aclamaba, pleno de emoción, a la República, arrastrado por el arte magnífico de los comediógrafos." (*El pueblo*, 1938)

“A lo largo -¡muy largo!- de tres actos, los saineteros acumulan toda suerte de tópicos de viejo melodramón y latiguillos mitinescos, sin conseguir jamás la emoción, pues el vetusto armazón oportunista deja ver en cualquier momento su textura falsa de paja y alambre. Luego, hay escenas y frases que no riman bien con el espíritu de nuestra lucha: tal el intento de detención de la ex clausurada y el comentario: “Nosotros también tenemos corazón”, donde la inoportunidad del adverbio no escapa a nadie.” SAM (*ABC (Madrid)*, 1938)

Fang a les ales, de Joan Merli.

Para Joan Merli la guerra supone que “la República dejará de ser burguesa para convertirse en proletaria, pues el pacto tácito que había establecido ha sido roto por una de las partes”, según Xavier Fàbregas. La obra presenta el peligro de desunión entre los defensores de la República y llega a proponer un pacto de emergencia de todos los antifascistas frente a ese peligro común.

Merli concibe un cierto análisis evolutivo de las relaciones sociales, a lo largo de un cierto periodo de tiempo, por lo que centra la acción en tres generaciones de una familia burguesa. La primera generación, la del abuelo, Pere, representa el prototipo de hombre que se hace a sí mismo y partiendo de la nada, en la que subsiste gran parte de la clase obrera, llega a dirigir una empresa con 300 trabajadores. La segunda, el padre, Pere Antón, representa la burguesía más intransigente, partidaria de la represión, mientras que dos de los tres representantes de la tercera generación, Ida y Enric, optan por actitudes progresistas frente a Jaume, que se siente el heredero de los intereses del padre.

En las trincheras. Anónima.

Espectáculo de agit-prop que recrea el ámbito de una trinchera de la República. Muestra los diversos estadios de composición estructural de esta dramaturgia y, sobre todo, permite observar la propia construcción de un espectáculo con las codas de enlace características entre piezas.

Se da, en efecto, un poema representable, el cuadro *La Muerte y la vida*, y una arenga, *Consigñas*, junto a un diálogo, *El pueblo fascista*, y la pieza de agitación con diálogo entre alemanes e italianos fascistas y antifascistas, que da título al conjunto del espectáculo.

¡Hacia la victoria!, de Gabriel G. Narezo.

Pieza de agit-prop. Representante del estadio más elemental de esta dramaturgia: la consigna en acción. Muestra la factura de las piezas producidas para el Subcomisariado de Propaganda bajo la batuta de Mussot. De hecho, su autor era colaborador de Mussot en la sección Cinematográfica del mismo Subcomisariado del Comisariado General de Guerra.

Romance azul, de Rafael Duyos.

Romance representable. El Poeta presenta a un camarada –falangista- muerto en el frente del Tajo, Luis Platero, que sube al cielo, donde dialogará con el Jefe de Presentes. Éste le explica qué ha sucedido en realidad, cómo está en el cielo y cómo se convertirá en un lucero como sus compañeros antes muertos, que permanecerán “presentes en el afán”.

El cuadro se cierra con la intervención de Voces, que con ayuda de el Poeta, entonan unas plegarias “al Señor Dios de los Ejércitos” en un “Sacramento”, que glorifica al falangista muerto en el Tajo y su bandera, la bandera de Marruecos.

Conjunto temático 2º

La señora de toda la vida y el obrero honrado a su servicio.

Dos de las obras nacionales más representadas sitúan la acción en una familia distinguida o aristocrática, de tipo matriarcado, regentada y dirigida en efecto por una mujer, D^a Concha y la Duquesa.

Desde esa posición se contempla la vida madrileña, contrastando las obras y el proceder de esas mujeres, cristianas y distinguidas, con las actitudes, modos y maneras de los obreros republicanos y por extensión de las capas populares del pueblo español.

Establecen estas obras una distinción entre los obreros, de los que salvan a los “honrados”, a los que se confiere gran valor, dada la mayoritaria tendencia a la afiliación sindical marxista y, en consecuencia, al más que probable pillaje. Por eso los obreros “engañados”, que derivarán al marxismo, insertándose en células y sindicatos, no son “el verdadero pueblo”, no son los verdaderos obreros.

Las obras buscan reflejar una realidad, que trasciende las apariencias históricas, y perseguirán dar cuenta de esa nueva España, de esa auténtica realidad. Pero la factura de esas obras opera como si sus autores ya dispusieran de algo más que

un modelo de cómo será esa realidad. Por eso, en el peor de los casos, asistimos a una gigantesca proyección de realidades tan estereotipadas y encorsetadas, que el panorama final se parece más a un friso de tópicos, de viñetas de cuentos míticos y fantásticos que al más complejo y nunca lineal, ni esperado friso de la historia. Algunas de esas escenas, en efecto, parecen responder más a las necesidades internas del universo creado por el género teatral, cuyo recorrido histórico, como tal, hace previsible personajes y situaciones, que se convertirán en iconos de la realidad.

¡España inmortal! sitúa el contraste obrero/ Señora en una portería. El portero es un tipo teatral de sainete tan extendido entre cierto tipo de autores, que algún crítico republicano podía hablar de una cierta estética "porteril".

La Nueva España presenta a la Duquesa recogida, tras el asalto de su casa aristocrática, por Marcelino, un tapicero que tras el inesperado encuentro inmediatamente la reconoce ("figúrate, trabajádoles diez años") y da cobijo en su humilde casa. Así, Marcelino junto a Paloma y la Señá Cloti componen el "noble Madrid" en la estampa tercera del Acto I.

También *El hombre que recuperó su alma*, tan distinta a las anteriores en tantos aspectos, ofrece esa distinción populacho (marxista)/ "verdadero pueblo" en el Acto III, en la conversación que la señora, D^a Fina, mantiene con el portero.

¡España inmortal!, de Sotero Otero del Pozo.

"Es una comedia dramática en tres actos. El primer acto se desarrolla en una portería madrileña, en los días que precedieron al estallido del Movimiento, después de la muerte de Calvo Sotelo. Doña Concha, señora de posición, en previsión de los acontecimientos inminentes, quiere llevarse consigo a Conchita, su ahijada, único fruto del matrimonio de Blas -un portero arrastrado por sus compañeros hacia el marxismo- y de Rita. Las palabras encendidas de doña Concha traen a la memoria de los pobres descarriados un recuerdo de horas más dulces, en la paz de un hogar cristiano. Mas la presión de Juan y Eugenio -dos comunistas intransigentes, pertenecientes a la misma célula- influye sobre el matrimonio, haciéndole afirmarse en sus ideas revolucionarias. Conchita tiene un novio, Federico que es

falangista. Por delación de Juan, y en nombre del Frente Popular, se llevan presos los guardias a Federico.

El acto segundo, en la tercera decena de octubre pasado, y en la casa de doña Concha en Madrid. Son horas de lucha dramática en la capital, entregada al pillaje de los milicianos rojos. Federico, que ha conseguido huir disfrazándose de miliciano, llega jadeante a los brazos de Conchita y cuenta su odisea, en medio de los ultrajes y peligros de la chusma marxista.

El acto tercero, en la misma casa, ya libertada de las hordas rojas. Federico se reúne con su amada, la madrina y los padres de aquella. Por cierto que Blas es un pobre arrepentido, que ha visto la verdad al cegar en la lucha. Termina la obra con un cuadro emocionante de homenaje a la virgen del Pilar, ante la cual, en abrazo fraternal, rinden sus armas Federico, de falangista, y su amigo Rafael, valiente requeté.

Todo el contenido de la obra está arrancado de la realidad que vivimos en estos meses de lucha. Los personajes están trazados de mano maestra. Conchita, la joven enamorada, patriota entera. Doña Concha, la señora distinguida y cristiana. Juan y Eugenio, fantoches del tablado revolucionario. Federico, el heroico falangista. Rafael, el requeté que lucha por la España santa, etc." Narciso José Boj (*El Pensamiento Navarro*, 1937)

La Nueva España, de José Gómez Sánchez-Reina.

"Con verso fácil y fluído ha compuesto una serie de cuadros en que sigue los pasos gloriosos del Ejército español desde que comenzó la reconquista en las costas gaditanas hasta el cerco de Madrid. Ha dividido su composición en nueve estampas con gran acierto en la elección de motivos y además magníficamente ambientadas.

El prólogo sirve para situar exactamente el guión de la obra simbolizando a la madre Patria a quien ofrecen su apoyo y su vida el Soldado, el Arte y el Trabajo.

La primera estampa ocurre en Madrid durante los días en que se perpetró el repugnante asesinato del señor Calvo Sotelo, que sirvió de acicate a los españoles para sacudirse el yugo marxista. Es una casa aristocrática madrileña en donde se aprecian los síntomas de la resurrección del espíritu nacional: la juventud indignada se apresta cara al sol a salvar a España. La segunda estampa continúa la acción en Madrid ya estallado el movimiento nacional y las turbas rojas se han lan-

zado al saqueo, al incendio y al asesinato. Con unos cuantos rasgos el autor ha pintando sin embargo entre la plebe canalla, la nobleza de los auténticos madrileños.

La estampa siguiente es la exposición del buen corazón del obrero madrileño que con noble proceder protesta de los atropellos de los dirigentes marxistas y de las doctrinas extranjeras y procura con su ayuda proteger a los perseguidos que no han cometido otro pecado que no creer o seguir sus falsas teorías.

Conforme avanza la representación aumenta su interés y en el acto segundo la estampa Sevillita es de las más acertadas por su gracejo y su buen verso, muy apropiado y característico además de la producción de Sánchez Reina. Son episodios sueltos en que se retrata el ambiente de la Sevilla actual, salvada por el General Queipo de Llano.

Talavera de la Reina tiene ya tinte dramático del frente de combate. Los ataques nacionales para reconquistar las llanuras extremeñas y toledanas están ennoblecidos por la sangre derramada. Ya se escuchan los lamentos de los heridos y el arrepentimiento de los prisioneros mezclándose con los relatos de gestas heroicas.

Navarros y Baturricos nos traslada al frente aragonés en que se pone de manifiesto el heroísmo de los baturros y de los requetés navarros junto a su profunda religiosidad.

El tercer acto comienza con la estampa de la resistencia heroica del Alcázar de Toledo, hazaña que ha asombrado al mundo. Paz en Castilla es la liberación de un pueblo castellano, en donde un sacerdote firme en su puesto no huye y desafía las iras rojas, siendo salvado providencialmente cuando se intentaba su asesinato.

El último cuadro se desarrolla en Granada y es un episodio en que se retrata la vida de las capitales de retaguardia que lejos de la lucha vibran sin embargo de fervor patriótico.

Terminando la obra con la visión de la Nueva España, compuesta por el notable artista señor Torres Molina." R. Burgos (*Ideal*, Granada 1937)

Conjunto temático 3º

El cura creyente y la tentación del terrateniente.

Los curas que presenta el teatro republicano de la guerra civil no tienen crisis de conciencia o existenciales, espirituales o de fe, como el D. Manuel de la novela de Unamuno. Por el contrario, son personas cultivadas de otra manera, con una fe actualizada y comprometida con la realidad circundante. Esa figura tratará con los

poderosos del lugar y resistirá las tentaciones, en forma de un obispado que le ofrecen a cambio de su colaboración. En el caso mayor, con mayores exigencias y menos prebendas prometidas.

Dos importantes obras republicanas, *¡España en pie!* y *España en sangre*, asumen la perspectiva de considerar las manifestaciones primeras de la guerra no directamente desde posiciones republicanas, sino a través de la ideología de la derecha religiosa culta, encarnada en la figura de un sacerdote.

Ambas dedican su Acto I a descalificar las causas y motivaciones de los nacionales, enfrentando la posición del cura, leal al Frente Popular, a la de las fuerzas vivas de localidades rurales, que en un caso incluye además mujeres devotas.

Aceptación de las ideas del oponente por desengaño de las ideas del grupo propio. Tal es la perspectiva bastante realista, nada ambiciosa o apriorística, políticamente hablando, que ambas producciones asumen. Así promesas o expectativas -desde dentro del grupo- de los políticos, a los que, en principio, votarían y seguirían los creyentes católicos van siendo desarticuladas. En *¡España en pie!* de manera más discursiva, contrastada y reflexiva y en *España en sangre* de manera más precipitada, injustificada y pasional.

Para ambas este arranque de la obra tiene su continuación en la respuesta del pueblo, desde sus primeros momentos organizativos hasta los decisivos de la contienda, que como otras muchas producciones -republicanas y no republicanas- sitúan en Madrid.

¡España, en pie!, de Álvaro de Orriols.

El Acto I se desarrolla en la España rural en los comienzos de la contienda. El Padre Andrés es un cura cuya interpretación de la religión insiste en una visión social, que muchos entonces vivían como muy próxima a las doctrinas sociales del movimiento obrero, socialista o comunista. Así la visita de las fuerzas vivas de la localidad, Alcalde, Cura y Sargento, para comprometerle con la intentona golpista, fracasarán, al solicitarle instalar una ametralladora en el campanario de la iglesia. La obra lleva a cabo el proceso de razonamiento del P. Andrés, que desde la legalidad vigente, pero contrario a muchas de sus secuelas, va intentando conciliar las demandas de las fuerzas reaccionarias con su conciencia moral. Se siente alejado de Cristóbal, el secretario del Sindicato Agrícola, a quien apodan el Cristo rojo, pero más de la barbarie y sinrazón de las pretensiones reaccionarias.

Se da también la escena del refugiado. Aquí el padre Andrés da asilo en la iglesia al diputado comunista, Juan Roldán, quien saldrá indemne.

El Acto II prosigue la reflexión, confrontando las ideas del P. Andrés con la realidad de las acciones de los sublevados. Y así muestra que las expectativas bondadosas del cura respecto a la sublevación se trastocan con la invasión real y cruenta del pueblo y la crucifixión del personaje del Casino Obrero, el Cristo Rojo. A la par comienza la organización popular para la guerra.

El Acto III muestra la lucha en Madrid. Desde la postergación del acto I, pasando por la gradual toma de conciencia de ideas y, en consecuencia, los principios de una organización en el acto II, el pueblo español se pone en pie y así el acto III muestra las realidades de la lucha en Madrid, símbolo de la voluntad republicana de ganar la guerra.

España en sangre, de José Pérez Beltrán.

Drama de factura emocional antes que realista. Caracterizada por la presencia de personajes abstractos, como Amor y Libertad.

El Acto I muestra la presión sobre el cura del obispo, por carta, y de sus paisanos en visita. Primero serán las beatas (D^a Pancracia y D^a Petra) y luego las fuerzas de la derechota local (D. Calvo, D. Gil, D. Alonso y D. Botas), quienes exigirán la participación del cura en la sublevación. La obra desarrolla un proceso bastante lineal, sin apenas contraste de personajes, de persuasión y debate de las ideas de los sublevados frente a la mentalidad del cura. Los argumentos del cristianismo cercano a la acción social del marxismo se asientan con pasión.

En el Acto II el cura se enrola en el ejército popular. Así prosigue esa transformación personal humana, conjugando valores religiosos y sociales históricos. Se muestra el entusiasmo de la juventud republicana en la organización de la guerra.

El compromiso con la causa popular y la guerra ahondan en el Acto III la transformación del personaje, cuestionado por Amor, primero, y luego, por Libertad. El cura confiesa a Amor su atracción y su antiguo deseo de ser padre y acaba la escena yéndose a la vicaría. La obra ofrece un final de la guerra con triunfo de la República, de un entusiasmo más voluntarioso que real, de un sentimiento un tanto estereotipado.

El hombre que recuperó su alma, de Francisco Ferrari Billoch

La obra, estrenada en la Mallorca nacional, se desarrolla en Madrid para así poder mostrar las interioridades de la vida ciudadana republicana.

El Acto I presenta, por un lado, el ascenso y la consolidación del prestigio social de Enrique Ors, junto a las críticas de su familia, Pilar, su mujer, y D^a Fina, su madre. Le interesa medrar, pero la familia no quiere que sea a cualquier precio, cual supondría el abandono de las prácticas religiosas.

El Acto II presenta la gran familia masónica, miembros destacados de la logia, que promoverán a Ors como ministro.

Mientras, su familia, mujer y madre, cristianas viejas y de derechas, da asilo al Padre Verona, sin conocimiento del marido. Es la escena del refugiado, a la inversa que en *¡España en pie!*, pero con un final donde éste no sale indemne, como en la obra republicana, sino que en cuanto pisa la calle es asesinado.

Las críticas de Ors ante ése y otros episodios no son toleradas por la logia, que dispone su destitución y juicio, en el que se persigue acabar asesinando al que deja la organización, al traidor.

El Acto III sitúa a la familia de Ors en otro domicilio, provisional, esperando su llegada. Esa experiencia le abre los ojos y el personaje, abjurando del marxismo y la República, afirma haber recuperado su alma, perdida y confundida en los años republicanos. La degradación del Madrid republicano hace que Ors por medio de una Embajada salga de España.

Conjunto temático 4º

El futuro

Pensar el presente desde un futuro posible, como consecuencia directa e inmediata, bajo los parámetros literarios o teatrales de la ciencia-ficción, fue una posición relativamente escasa en el teatro de guerra.

En otro sentido, para gran parte del teatro nacional esa sociedad del futuro no es una cuestión de ciencia-ficción, ni de especulación en un futuro más o menos remoto, pues, de hecho, se da ya en la actualidad en la ciudad de Sevilla, tal como la presentan autores y suscriben con obviedad críticos.

Unificación, de Jacinto Miquelarena.

Diálogo representable entre un falangista, “casi un niño”, y un requeté “mayor y barbudo”, que quiere simbolizar la unificación de ambos movimientos en la España nacional. En él, falangista y requeté compiten en valor para dejar la trinchera y avanzar, el mayor pretendiendo proteger al casi niño, quien será el primero en morir. El alba encuentra fundidos ambos cadáveres.

Conjunto temático 5º

El horror, violaciones de guerra y extranjeros.

En *La Nueva España* se aborda de forma muy contenida el tema Rojos/Monjas y así, en lugar de presentar aspectos escabrosos, presentes en la imaginería popular publicada y hablada por doquier, presenta la fragilidad de los Rojos y salida victoriosa de las Monjas, en la estampa segunda del Acto I.

¡España en pie! presenta una escena, asimismo ampliamente asumida por la imaginería popular y en los carteles republicanos, cargada del más negro antisemitismo y la más tétrica xenofobia, la de la violación de la población civil por Moros. Así ocurre en las escenas 7ª y 8ª, del cuadro primero del Acto II.

Una buena parte de las obras de guerra recogen siquiera indirectamente los horrores causados por las tropas y elementos contrarios. Una fórmula para evitar la presentación directa en los escenarios de tan escabrosos asuntos es la escena de los evadidos, los que sobrevivieron el horror o escaparon a él, o simplemente de los supervivientes liberados.

Conjunto procedimental 1º

La Radio, Voces y figuras abstractas: nuevos personajes.

La circulación de la información de largo alcance político y militar, cambiante cada semana, digamos, y, sobre todo, la de las noticias instantáneas diarias de los frentes no podía confiarse sólo a los medios escritos. La radio descubre su relevante papel en ese intercambio rápido y fiable.

La radio es el moderno medio de comunicación social más desarrollado en la contienda por su capacidad de llegar al máximo número de receptores y con la máxima rapidez concebible entonces. Entra, pues, con todo derecho en la categoría de personajes teatrales. Tal vez su presentación en sociedad venga de la mano de

Maiakovsky, quien con su obra *Radio Octubre* inaugura -con ésta como con algunas otras- una fructífera presencia de este medio en escena durante la década de los 30.

Un personaje aparece en escena por su capacidad para generar acciones teatrales. Así, la radio, que es voz, propia o del enemigo, va a permitir interactuar con el aparato emisor de frecuencias como parte de un diálogo, que operará desde la pura recepción -naturalista- hasta una antropomorfización de la radio y las consecuencias comunicativas a las que ésta aboca.

El teatro español de la guerra civil no es ajeno a esta novedad, nuevos personajes dotados de naturaleza teatral diferenciada, y, completando el panorama evocado por el modelo ruso citado, se aboca a la consideración de la radio facciosa y, por tanto, se acoge a los procedimientos de la farsa y el guiñol, como en la paradigmática obra de Rafael Alberti, *Radio Sevilla*. En ella la radio caracteriza al personaje guiñolesco más extendido en el teatro republicano en la figura del general Queipo de Llano, cuyas charlas patrióticas radiadas casi diariamente ofrecían material abundante y de fácil extracción.

Y así, aunque el teatro de agitación hace un uso más extensivo de este procedimiento, también el drama mayor se hará eco, tanto en el teatro nacional como en el republicano, incorporando escenas con la radio como protagonista más o menos destacado, al menos a este nivel local de significación. Véase en *La nueva España*, Acto I, escena tercera, o en *España en sangre*, Acto I, escena IV.

Comentario aparte merece la aparición de la Radio en *El bulo* (Gómez Díaz 1990), en línea con la propuesta de la farsa de Alberti, *Radio Sevilla*, dos de las más desenternillantes y delirantes producciones del teatro republicano.

Voces desde el público es el procedimiento de promover la fusión del público con la escena. Romper esa línea de separación, esa convención constructiva del teatro al uso se lleva a cabo situando la acción en el patio de butacas, dando cuerpo al diálogo con el espectador mediante "espectadores" que responden inmediatamente a lo que se propone desde la escena. Se garantiza de esa manera el proceso de asimilación de la obra, que ya no se deja al libre albedrío del espectador, sino que se le sitúa en una estructura participativa diferente, que le implica desde un primer momento, pues pretende hablarle sin impedimentos de códigos, como si la pieza se desarticulara -se abiera en canal- a sí misma para permitir dar cabida no sólo a los ecos de la sala, sino también las voces y el pulso del pueblo.

Gran parte del teatro de agitación cifra una buena dosis de su estructura pedagógica en este diálogo Voces del público-actores del tablado, como en *Barco de traidores*, *Despedida de reclutas* y *Lección y escarmiento del derrotismo*. En otras son directamente actores o soldados de la propia compañía ante la que se representa los interlocutores ya apenas diferenciados y, por tanto, capaces de estructuras pedagógicas más activas en forma de preguntas-respuestas, como en *Mi puesto está en las trincheras*. Sobresaliente es la aparición de introductores de las piezas como verdaderos conductores del espectáculo.

En mucha menor medida el drama acoge también este procedimiento. Véase a este respecto en *El hombre que recuperó su alma*, Acto II, escena XIII, la voz entre el público.

Cabe recordar que figuras abstractas, como España, el Amor, la Libertad, la madre, pueblan el teatro de guerra, cuyo estudio dotará de claves relevantes a la investigación.

El bulo, de Santiago Ontañón.

Farsa musical en prosa y en verso con escenario único. En un primer momento, los personajes fascistas, la madre, Bredes, las beatas y los jóvenes, viven en un mundo de ilusionismo, escondidos en el Madrid de noviembre de 1936. Las secuencias se estructuran, presentando, tras cada una de las cuatro apariciones de la Voz de la radio –personaje fundamental de la farsa–, la reacción de alegría histérica colectiva de los personajes, amenizada con música y baile de las beatas.

La secuencia última, que acaece en noviembre de 1937, rompe el mundo de irrealidad en que viven estos personajes de forma violenta, al sucumbir ante uno de los muchos obuses lanzados, ésta es la ironía de la pieza, por los sitiadores fascistas.

La música de Jesús García Leoz, lamentablemente perdida hoy, construía una zarzuela burlesca, muy apropiada a los fines de esta farsa.

Conjunto procedimental 2º

Lo inmediato fulminante: el procedimiento teatral frente al proceso vital.

Determinadas acciones especialmente trágicas que se anuncian o incluso insinúan como posibles, sin más dilación, ocurren en la escena siguiente, la estampa siguiente, el cuadro siguiente, la acción inmediata siguiente. Valgan algunos ejem-

plos como muestra de algo que es percibido como una de las causas actuales del rechazo de estas obras.

Alas rojas, de Julio Coterillo Llano.

El momento primero muestra la actividad de una unidad de la aviación republicana en el norte de España. El capitán, Ricardo, que vive con su hijo Toñín, está al mando. Ante el ataque enemigo, Ricardo se apresta a su nave y entra en combate. Sin embargo, tras salir, se oye una explosión y Rosa trae el cadáver del niño.

Carlos, piloto enemigo, que se salva tras estrellarse su aparato, viene a refugiarse al puesto de mando, donde Ricardo ha recibido ya la noticia de la muerte de su hijo. Con todo, terminará perdonándolo, al arrepentirse el soldado español y culpar a Herrman, el alemán que lo engañó y amenazó. Así se produce reconciliación de españoles, pero acusación de mercenarios a los extranjeros que luchan en el bando nacional.

El hombre que recuperó su alma, de Francisco Ferrari Billoch.

Enrique Ors descubre al Padre Verona, que se encontraba refugiado en su casa sin él saberlo, conversa con el sacerdote en la escena X y decide protegerlo en su condición de Ministro de la República. Sin embargo, la escena XI comienza con la muerte del refugiado recién salido a la calle.

¡España, en piel!, de Álvaro de Orriols.

La organización del pueblo para la lucha, mientras los sectores conservadores preparan la invasión armada, se va articulando y a ello contribuye decisivamente el líder obrero del Sindicato Agrario, Cristóbal, durante todo el Acto I. Pero el Acto II comienza con la dantesca imagen, bien detallada por Álvaro de Orriols en su acotación, del Cristo Rojo literalmente crucificado.

Conjunto procedimental 3º

Formar e informar. Propaganda y nivel cultural.

Los medios escritos de circulación de la información política y militar, fundamental y diaria, necesitaban de la red de distribución, propagación y difusión más ágil posible. En ese marco la agitación profesional adquiere su relevancia social y política. La agitación y propaganda en frentes, lugares de trabajo y diversos espacios

sociales combinaba la información escrita de la prensa y publicaciones de todo tipo con la oral, proporcionada por la radio, pero todo ello manejado y presentado desde los códigos de la cultura oral.

Con ello se promueve una lectura de las noticias e informaciones sobresalientes para la población de diverso tipo, que llega sin las barreras de la lectura, ni de la pereza, y que se construye como información o comunicación compartida. Circulación de la información lo más veloz posible, pero lo más eficazmente posible. Y así la información puede asumir las tareas de la formación, y su extensión a las capas o sectores más desfavorecidos. Por tanto coincidir en el camino con propuestas de extensión y difusión de la alfabetización y de la cultura.

El teatro de agitación asume la función y naturaleza de la propaganda y agitación generales, y, tal vez por ello, no sea casual que algunas de las piezas de agit-prop, primeras y más relevantes, acudan metalingüísticamente a considerar la agitación y los agitadores como tema central de su acción y reflexión teatrales. Tal es caso de *El café...sin azúcar*. En *España no es Austria* la intervención de la Agitadora también resultará decisiva.

El final como proclama o acto de propaganda es uno de los recursos más queridos por los agitadores españoles, procedimiento éste que muestra una de las formas de producción de coherencia de estas producciones. En ocasiones, el final es un momento de propaganda, que utiliza el eslogan como mecanismo expresivo, para glosar el título de la obra. Así, se dan dos situaciones. En un caso, el título de la pieza, que el público por lo general sabe, no se evidencia explícitamente y, por tanto, su apelación final queda coja u obliga al espectador a proyectar retroactivamente, operación cuando menos complicada, lo que pudiera hacer ineficaz tal procedimiento. En otros casos, el título de la obra es incluido por algunas piezas de agitación, con lo que su apelación final cobra mayor relevancia, dotando a la pieza de coherencia interna.

Pero, además, el teatro de agitación es en muchos casos abiertamente popular y asume que informar debe hacerse superando los límites del analfabetismo e instalándose, en consecuencia, en la realidad de la cultura oral. Surgen, así, proyectos de formación cultural auténticamente básicos destinados a las filas del Ejército popular de la República, como el representado por la pieza de agitación volante y renovable, semana a semana, de corte didáctico, compuesta por Luis Mussot Flores para los grupos del Subcomisariado de Agitación y Propaganda, cuyo

texto teatral se da hoy por perdido, *Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto*.

4 batallones de choque. Anónima.

Pieza de agit-prop. La acción se articula en tres momentos. En el primero la espera de la cola de una taquilla de cine permite observar a los enemigos de la República en la retaguardia de una gran ciudad, como Madrid. Las diversas conductas delatan los comportamientos desalentadores de los emboscados, suponiendo una mera traducción dramática de la caracterización de personajes ofrecida en las *dramatis personae*.

El segundo momento presenta la clarificación ideológica de actitudes, desmitificando los argumentos de La Niña Cursi, El Burgués y El Artista, pero también el emboscamiento “con carnet sindical” y posturas recalcitrantes de ciertos sectores obreros.

En el tercer momento, los obreros conscientes, El Obrero Alistado y La Obrera Alistada, rompen la convención escénica para dirigirse directamente al público, en tono auténticamente agitador, en una proclama que resume las principales consignas del 5º Regimiento en el comienzo de la guerra.

El colofón de la obra será la partida del camión, que sirve de tablado a la representación, liquidación de la escena (teatral) y comienzo de la acción (en la vida, para la guerra).

Por su estructura formal y su lenguaje supone un primer movimiento de ruptura con las concepciones literarias del texto y del hecho teatral al uso.

El café... sin azúcar, de Pablo de la Fuente.

Pieza de agit-prop. Reflexión escénica sobre el fenómeno de la agitación; acercamiento, pues, metalingüístico, que emplea dos tipos de materiales: el puramente propagandístico y el dramático tradicional, concebido éste último como demostración de lo enunciado en el nivel anterior (Gómez Díaz 1975 a).

El primer momento presenta a personajes fascistas de la retaguardia de una gran ciudad en la situación social de un café y ante una de las claves de sensibilidad y hasta caracterización ideológica de personajes, la exigencia o no de un bien de consumo escaso. La obra presenta a dichos personajes, primero, disfrazados de republicanos (“vestidos con rebuscada modestia”). Sus quejas de la situación no son contestadas.

El momento segundo avanza con acciones que delatan a los elementos emboscados, que convencen a los republicanos tibios. El Obrero Viejo, mientras Hombre 2º ironiza sobre la intervención de La Muchacha Agitadora y Hombre 1º, condena abiertamente la agitación.

En el tercer momento se introducen los personajes concienciados en primer término, lo que transformará la escena. Los camuflados entran a la defensiva, Hombre 2º llegando a contradecir insistentemente a La Mujer. Primero J. García en un aparte reflexiona sobre la posición ideológica de los “ciudadanos disfrazados”, que identifica inmediatamente con fascistas. La entrada de este personaje, junto con otro, El Soldado, hace que los personajes del pueblo cambien su actitud, comenzando por El Obrero Viejo. Tras la identificación de los personajes fascistas, J. García, que representa la actitud más razonadora, y El Soldado, que representa la actitud más impulsiva, pasan a la acción, alertando sobre las posturas blandas ideológica y socialmente de la retaguardia, para concluir la necesidad de detención de los “bulistas”, considerados ya abiertamente fascistas. Implícitamente se produce una defensa del trabajo, como categoría positiva y como condena (“J. García: Ale, ale, ¡A trabajar!”) a los personajes fascistas, identificados como no trabajadores.

El último momento presenta la transformación radical, que el momento ideológico anterior introduce en la pieza, en los personajes políticamente tibios. Así El Obrero Viejo reconoce ante su hijo, El Soldado, tras la mediación de La Voz de la Muchacha Agitadora, la blandura e inconsistencia de su postura ideológica. Este acto genera una nueva acción, la incorporación al frente de El camarero, que arroja su chaquetilla para unirse al grupo, que sale para el frente. En rigor, la pieza no acaba, sino que presenta la salida de los personajes en escena al frente, como forma motora de comunicar tal idea, motivada en el desarrollo de la pieza. La pieza teatro se diluye con la incorporación de personajes –y del público, tal como se persigue- a una tarea social, de guerra, a una acción no teatral.

España no es Austria. Anónima.

Pieza de agit-prop. Aborda el tema de la guerra como invasión de extranjeros, a través de escenas que muestran la agitación como proceso de información veraz y puntual, al alcance de personajes populares. Así, la Agitadora introduce informaciones que son corroboradas por los personajes del pueblo, el Viejo, la Moza y otras Voces, actuando el Comisario como cauce y promotor de ideas.

La información de la Agitadora, pulsada por el Comisario y corroborada por el pueblo llano, desencadena la acción que se solicita del público.

Mi puesto está en las trincheras, de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos.

Pieza de agit-prop. El prólogo, representado en dos espacios, entre el público y encima del tabladillo, es un momento de reflexión teórica, fundacional del nuevo teatro popular revolucionario. En él se critican los viejos argumentos y se establecen las condiciones de este nuevo teatro, matizándose incluso ciertas técnicas interpretativas. Un Soldado busca afanosamente un permiso para reunirse con su familia. En la espera van a mediar argumentos y situaciones que le harán repensar su legítima –por otro lado– petición.

La línea argumental sentimental presenta a la Hermana del Soldado, refiriendo los horrores en su pueblo, en su familia y en ella misma de las tropas fascistas, promoviendo un rápido clímax emocional. Pero la línea racional opera con un módulo pedagógico con hasta cuatro series de baterías preguntas-respuestas, actuando como contención del discurso puramente emocional. Este módulo incluye personajes que interpelan al reticente desde el tablado y entre el público.

El momento último comienza con la concesión del permiso y su posterior rechazo por parte del ahora Soldado consciente de su responsabilidad más radical y pura. La justificación del mismo resulta una pieza de equilibrado racionalismo civil muy notable, que finaliza con un vibrante parafraseado del título de la obra.

Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto, de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos.

Pieza de agit-prop. Teatro de alfabetización para la guerra, concebido al modo de los periódicos volantes, renovables en sus contenidos, pero sin claudicar nunca en su lenguaje de presentación, inexcusablemente popular, ayuno de presuposiciones culturales –no ya culturalistas.

Asume la obra la estrategia de aprendizaje de “mejor escarmentar en pellejo ajeno” a través del anti-héroe, cuya verosimilitud extrema entre los soldados populares alcanzó dimensión tal que Canuto recibió muchas cartas de esos soldados y no hubo prácticamente revista del frente que no dispusiera de su propio personaje similar a Canuto. Hoy conservamos los cuadernillos de viñetas que Briones ilustró para los textos de Luis Mussot.

G.- Tareas pendientes de evaluación

Mucho queda por investigar. Pero ahora podemos comenzar a saber. Entre las muchas tareas que parecen urgentes conviene mencionar:

Cuantificar más detalladamente estrenos por géneros, pero también por ciudades y barrios -los teatros de ciudad, considerados del frente, como el Pavón de Madrid- daría una idea del consumo y del gusto, y de lo que fue sedimentándose como formas de recepción y afrontamiento del horror: la diversión ante el terror, la reflexión y exaltación de ideas ante la guerra.

Las reformas del código del naturalismo en el drama y la comedia y, en particular en el teatro político y social, que alumbrará la historia de mitos y ritos de la conducta social en época de obscuridad y guerra. La línea que separa el melodramón de propuestas de un drama contenido en la expresión de emociones exaltadas, observable en la obra de José Antonio Balbontín entre *El cuartel de la Montaña* y *El frente de Extremadura*, es generalizable al conjunto de la producción republicana. Así quedan en el camino los intentos de algunos dramaturgos, que se precipitan, según la crítica del momento, al presentar dramas cuya vieja carcasa hacía intransitable el flujo de nuevos contenidos. Tal será el caso de dos estrenos tempranos -septiembre, octubre de 1936- en Madrid, *Ya están en pie los esclavos sin pan* y, en menor medida, *¡Viva la República! o el último traidor*.

Las propuestas estéticas de los montajes darán idea de las interesantes nociones de ciertos directores y las realizaciones que pudieron materializarse en época de guerra. Este recuento de alientos y fracasos, de sueños y parcas realizaciones, en ocasiones, y, en otras, grandes consecuciones en ambientes donde se esperaba poco o nada, será también la historia colectiva de potentes imágenes que recogen los mitos, que dieron vida a las grandes creencias de nuestra sociedad, y de los ritos sociales a través de los que se mostraron.

Todo ello formará parte del acervo de la imaginación social, catálogo de recursos creativos, de soluciones expresivas en un momento histórico donde los medios de comunicación de masas crean un espacio comunicativo todavía muy oral, muy de la palabra hablada y con un *tempo* ni tan eléctrico, ni desde luego electrónico. Un tiempo donde la gente disfrutaba abiertamente con el arte de contar, en el difícil arte de escuchar y sentir y hasta emocionarse.



Portada de una antología que recoge diez piezas anónimas e inéditas del repertorio de agitación y propaganda de Las Guerrillas del Teatro del Ejército del Este. Compañía dirigida por Francisco Martínez Allende y que pudiera encontrar a Clemente Cimorra como uno de los autores de algunas de estas obras.



V

**HERENCIAS TRANSMISIBLES,
HERENCIAS TRANSMITIDAS.**

EL ESLABÓN PERDIDO¹

< El público, en particular el público popular del ejército en cuarteles y también en hospitales, protagonista primero y destinatario privilegiado del teatro republicano. (*Propaganda y cultura...*, *cit.*).

“La continuidad sin ruptura” de los “herederos” o “nuevos herederos”, que Francisco Ruiz Ramón (1975: 297) planteó como hipótesis de interpretación del teatro posterior a la guerra, a pesar de ser definida en sus notas características con la noción de “teatro público”, necesita ser rastreada en los diversos autores para determinar de qué herencia anterior a la guerra parten, qué herencia dejan en guerra, para así cifrar con rigor la continuidad sin ruptura en la trayectoria de autores como José María Pemán. En efecto, la noción de teatro público explica la evolución sin ruptura en Pemán, a la par que posibilita entender la función de la alta comedia y el teatro de humor. Conviene recordar esta necesaria labor de rastreo en la lectura, ya que el autor no se para a especificar ese hilo conductor que une el teatro conservador histórico o de tesis del periodo republicano anterior de autores como Pemán, Marquina o Luca de Tena con sus producciones posteriores a la guerra civil.

Posteriormente la crítica comenzó a hablar de otro tipo de continuidad, cuando los límites de esa herencia quedan más o menos generalizados, como en la afirmación de que el teatro español desde 1940 se estabiliza “según criterios heredados del teatro anterior a 1936” (Oliva 2002). Dicha hipótesis subraya el hecho de que el teatro de la guerra “apenas si afectó a la organización escénica” y, en con-

¹ La solemne manifestación del Congreso de los Diputados en 2006 declarando la II República precedente de nuestro actual sistema democrático estimula esta búsqueda del eslabón.

secuencia, el enlace debe predicarse del teatro anterior a 1936. Determinar cuál es ese teatro precedente va a diferenciar a los críticos. Y ello en razón de la valoración que se haga precisamente del teatro de la II República y, en particular, del de la guerra civil. Y así se ha mantenido que la continuidad la favorece el teatro republicano de guerra y, que, en consecuencia, el teatro antes y después de 18 de julio de 1936 es igual. Incluso que el teatro público toma sus modelos no de las propuestas nacionales y menos falangistas, sino del deteriorado teatro republicano presente en los escenarios en la guerra (Doménech Rico 1999: 85), mostrando de esa manera la crítica “otro” tipo de continuidad.

Sin embargo, una nota definitoria del teatro público, recordada por Ruiz Ramón, es su afán por la “pieza bien hecha”, criterio de calidad, predicado ahistóricamente, precisamente porque lo bien hecho trasciende el tiempo. Ese canon resultará decisivo para su posterior evaluación e inclusión en el repertorio a tener en cuenta y se podrá rastrear también en los escritores cultos de la República, pero impedirá que lo hagan el teatro revolucionario y, sobre todo, el teatro obrero y popular.

La cultura republicana, por un lado, en particular, la cultura republicana teatral conoce con la guerra civil el despliegue máximo de una estrategia cultural, articulada básicamente a través de formas de la cultura popular y de la cultura revolucionaria, bajo el principio de la democratización de los espectáculos públicos. Por otro lado, la cultura nacional conoce el asentamiento de nuevas formas sociales para los espectáculos, de corte, primera y fundamentalmente, falangista, que reformulan, bajo los principios de selección y especialidad, la separación del teatro de la situación de la sociedad.

Estrategias culturales bien diferenciadas, que marcan el comienzo del devenir de los espectáculos, tal como se desarrollarán en las tres décadas siguientes, al imponerse una de ellas y la otra quedar relegada a la siempre difícil y quimérica situación de exilio, y que describiré en torno a tres grandes cuestiones culturales a que dan respuesta, la última dedicada específicamente al teatro nacional: el espacio, el público y las temáticas.

A.- La delimitación y articulación del espacio social de la representación

En la España republicana, sobre todo de las grandes ciudades y después del campo, en la guerra civil la cultura cívica es muy elevada con una politización creciente de la vida pública.

La democratización de los espectáculos supone, en primer lugar, su extensión en número de horas, lo que en parte conlleva extensión en número de espacios. La aparición espontánea de formas de comunicación social en calles y plazas, empezando por canciones, poemas, letrillas, que se renovaban e intercambiaban continuamente, hasta alcanzar maneras dialogadas de representación puede considerarse la base sobre la que crecen las representaciones de poemas, primero, de textos escritos por cualquiera o todos, el anonimato de los productos espontáneos que conocemos como teatro auto-activo, hasta configurar un amplio espacio social representable. Esto es, todo espacio social es susceptible de ser espacio de representación e información y en definitiva de cultura, de expresión social de ideas y emociones.

La teatralización de la existencia (fusión de arte y vida) supone, en primer lugar, extensión de los medios de producción de significaciones culturales, de los medios de producción teatrales, de teatros, de salas, pero también de textos, de quién los escribe, quién los posee, quién y cuánto cobra por ello.

La extensión, a su vez, supone participación y la República basa ese binomio en la educación integral (Marrast 1989). El análisis de los intentos de formación integral de la República muestra sus límites, que ahora se afrontan en el Ejército republicano mediante diversos procedimientos de extensión cultural (Fernández Soria 1990), entre los que destaca el proceso de alfabetización emprendido por las Milicias de la Cultura (Cobb 1995).

Las alternativas que se le ofrecen son: la democratización de la cultura, lo que supondría democratizar la cultura dominante y el rechazo, en el seno de las organizaciones más revolucionarias, de la socialdemocracia cultural y abogar por formas auto-activas de producción de textos y teatros, que reclaman la desprofesionalización en aras de la supresión de las barreras que especializaban la escritura teatral, marginando a obreros y capas populares e iletradas de esas tareas.

Frente a esa teatralización de la existencia (fusión de arte y vida), en la España nacional se perfila la reglamentación de los espectáculos en aras al servicio de la Liturgia del Imperio, en palabras de Torrente Ballester en 1937. Se lleva esto a cabo reforzando la heredada separación y especialización que la cultura burguesa siguió practicando, presentando el teatro como algo separado. Se van a inscribir los espectáculos en la esfera de lo mágico, lo fuera de lo corriente, promoviendo no sólo la admiración, que conduce a la empatía, sino hasta una suerte de actitud

religiosa en forma de devoción, la cultural impregnada fuertemente de valores del catolicismo militante. El espacio es el del rito religioso, la admiración laica de los artistas, en particular de las artistas, y el afianzamiento de la industria de la cultura teatral como remanso de la "inteligencia" y la selección cultural de lo exquisito.

Habrà que esperar hasta la democracia para que, reconquistadas las fiestas populares, aadido el sentido no sólo mediterràneo de la carnavalización de las fiestas, la teatralización de la existencia vuelva a la cultura y a las calles de España de la mano de grupos como "Els Comediants". De ahí un gran impulso que culmina con la institucionalización por doquier de los Festivales y paradas de teatro en la calle, hasta las gigantescas propuestas de celebraciones multitudinarias promovidas por "La Fura dels Baus".

B.- El público

La estrategia cultural republicana aspira, como nivel mínimo, a un público consumidor de teatro, pero consumidor educado previa y progresivamente (Iglesias Santos 1999). Ello supone buscar ese público, llevar el teatro al público y no llevar el público al teatro.

Los nuevos espacios sociales describen el proceso por el que capas amplias de la sociedad se acercan, participan y colaboraban en todos los procesos de la creación teatral, desde la formación de las compañías, la selección del repertorio, la escritura de textos, la adaptación de los mismos y, por supuesto, la puesta en escena y la circulación de los espectáculos en los nuevos circuitos alternativos de la cultura de la guerra y de la revolución, circuitos populares, militares y obreros como Hospitales, centros de trabajo, Festivales benéficos, Casas del Pueblo y sedes de partidos, sindicales y organizaciones internacionales, la propia calle de ciudades, el campo y los frentes de combate.

Surgen las piezas de creación colectiva que se enuncian y anuncian anónimas, se implanta poco a poco la creación colectiva en el montaje y la interpretación, se modulan los espectáculos en base a lo vivido por el público, que reescribe así los textos, pero no por mor del éxito de taquilla, sino por el éxito de compaginar adecuadamente con el espectador, ahora actor y autor de lo que se expresa en cuanto que lo que se expresa son sentimientos e ideas colectivos y conjuntos de sala y compañía.

La desprofesionalización es, a la par, el gran reto, que culminaría en sistemas integrales de participación desconocidos hasta el momento –y nunca hasta hoy repetidos– y la gran amenaza. De hecho, históricamente modelos anteriores del teatro soviético, que alcanzaran increíbles sistemas auto-activos como las TRAM (Amiard-Chevrel 1977), reconsiderarían en fases subsiguientes este principio, clamando por una progresiva profesionalización, eso sí, de otra manera.

Prueba de la importancia sin parangón del público en los espectáculos públicos, a ojos de la República, es el hecho de encontrar en los documentos gráficos, fotografías de espectáculos de la época, hasta un 50% de ellos dedicados a los espectadores, pues reflejan el público en hospitales, en el frente de combate, en la sierra, en el frente de la Ciudad Universitaria madrileña o en un teatro de barrio popular. Y ello, junto a detalles de los escenarios empleados, detalles de escenas de personajes o incluso de actores de la compañía y hasta de los muñecos en el caso del guiñol.

Por otro lado, la cultura teatral nacional va consumando la figura del espectador como consumidor pasivo de algo que está por encima de él, el arte, y consumidor, finalmente, guiado y del que el Estado y las instituciones teatrales que reglamentan al respecto desearían que fuese devoto.

Manuel Iribarren (*Jerarquía*, I, 1936), por ejemplo, especifica la doble estructura que la cultura nacional establece para el teatro: “un teatro de masas nacionales y un teatro de minorías selectas”.

También se da una cierta democratización de la cultura en esta zona en la tradición decimonónica y aristocrática de la beneficencia, impulsados estos esfuerzos por hombres de teatro vinculados a proyectos republicanos, caso de José Caballero, a quien hay que buscar detrás de las propuestas de “La Tarumba” falangista, donde aplicaría sus experiencias con “La Barraca”.

El teatro invisible, las experiencias parisinas de Augusto Boal, proponiendo que los espectadores en sala escribieran el final de la pieza o los finales, como de hecho ocurrió en el Teatro Pavón de Madrid, tras rodarse desde 1937 por frentes de combate, en 1938, cuando el montaje de la pieza de Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos, *Consejo de guerra*, exigió que el jurado que dictara sentencia fuera el público de la sala, encuentran todavía hoy dificultades para acceder a la escena española.

C.- Límites, naturaleza y función de la escritura dramática en el espacio social del teatro nacional

El teatro en la zona nacional va a formular desde 1937 una delimitación del campo de los contenidos, temas y asuntos que pueden –y deberán- ser tratados sobre las tablas, procediendo, en primer lugar, a vaciar la escena de presencias, de personajes, que se habían ido introduciendo desde el periodo republicano inmediatamente anterior. Eliminación de personajes y, en consecuencia, las temáticas prioritarias a ellos asociadas.

Algunas obras acometen esta tarea de eliminación de un personaje, de una clase social, de modo explícito, por medio de escenas en las que debaten o arremeten contra ideas y situaciones de forma discursiva habitual. Sin embargo, la producción nacional de guerra, sin excepción, lleva a cabo otra tarea superior cual es la estabilización de una imagen del mundo, que, ésa sí, responde a patrones heredados de la pre-guerra, que describe un mundo ordenado, aparentemente a-clasista, o verticalmente clasista, donde las situaciones de poder, la estructura jerarquizada de la sociedad, precisamente se ofrece –y se persigue- como dato del paisaje

Las obras operan y asientan esa gigantesca presuposición existencial sobre el estado de cosas de la historia para convertirlo en estados de cosas de la realidad, operación caracterizadora de los lenguajes autoritarios (Gómez Díaz 1994). De forma que se pretende conferir a estos presupuestos existenciales la categoría de presupuestos ontológicos.

De manera que asistimos a una explícita desarticulación, sobre las tablas, de los temas y enemigos y, a la par, a una implícita implantación de una visión del mundo que se presentará como el orden normal del universo, el orden normal de la sociedad. Todo ello mayoritariamente bajo el impulso de la iniciativa privada, conviene recordar. A la par, y desde instancias falangistas cercanas al régimen, se acierta a teorizar las bases y el sustrato filosófico de las reformas perseguidas, particularmente en el ensayo de G. Torrente Ballester de 1937 (Gómez Díaz 1993 b).

C. 1.) La desaparición de escena del obrero

1.1. Recomponer la continuidad: señalando precedentes.

La expulsión del obrero de la escena nacional se ejecuta a través de dos procedimientos: mediante la derrota personal y social de los protagonistas y mediante la burla de la ideología obrera militante, en particular de la cultura proletaria.

La derrota del proletariado sobre las tablas es visible en producciones de la guerra civil como *La Nueva España* o *¡España inmortal!*, lo que posibilitará su posterior exclusión como tema.

El asesinato de Calvo Sotelo es el primer momento mitológico al que las piezas confieren importancia tal, que no admiten que los obreros y capas populares lo ignoren o minusvaloren. Por eso, D^a Concha, la señora de *¡España, inmortal!*, se esforzará en convencer a los antiguos sirvientes, Rita y Blas. Primero les desautoriza, a saber, por su incultura:

“¿Sabéis vosotros acaso
En vuestro talento escaso
El porqué y de quién habláis?”

(Acto Primero, Escena 7^a)

Y proseguirá su descalificación de las informaciones obreras y de izquierdas hasta conseguir, como reza la acotación, que:

“(Rita y Blas, con las cabezas bajas, se van entregando a D^a Concha)”.

Hasta presentar el triunfo final:

D^a C^a.- (*Que ve ganada la partida*).
Ya sabía que erais buenos;
contadme, pues, lo que os pasa...

La derrota supone arrepentimiento de los obreros, acto que las obras presentan, haciendo caer postrados de rodillas a los vencidos. Pero Doña Concha advierte previamente a los obreros que tendrán que arrepentirse:

D^a C^a.- (*Indignada*).
Si empiezas a blasfemar
en la forma en que lo has hecho
perderás todo derecho
a poder conmigo hablar.
Y debo Blas advertirte
que tus ideas lamento,

me producen sentimiento
 y tendrás que arrepentirte
 de esos extremismos locos,
 producto de reuniones
 en que funestas razones
 os inyectan unos pocos
 vividores de ocasión
 que explotan vuestra ignorancia,
 mientras medra su ganancia,
 siempre escasa a su ambición.

Lo curioso es que estas obras presentan esta claudicación obrera movida por la añoranza de tiempos mejores –cualquier tiempo pasado fue mejor-, del pasado de sirvientes-señores bien establecido, bajo los preceptos de la caridad cristiana y no, por supuesto, de una reivindicación o consecución de la lucha obrera y proletaria:

D^a C^a.-Mi alma aquel tiempo añora.
 ¡Qué no daría yo ahora,
 por volver a disfrutarlo!
 Vosotros buenos cristianos.
 Yo, feliz y satisfecha;
 mi hogar todo en vuestras manos.
 Os creía mis hermanos...

La obra va a mostrar otra derrota de los trabajadores afiliados a un sindicato, que “pertenecen a una célula”, cuando D^a Concha se burla del “rojo” más recalci-trante, Eugenio, impidiendo su detención, cuando finge ser extranjera, al hablar dos frases en francés, en la Escena 8^a del Acto Segundo.

Pero también Rosa, cae de rodillas ante su novio falangista, pues solicita que se le fusile inmediatamente al reconocer que su pecado es mortal, en *La Nueva España.*, Acto Segundo, Estampa quinta.

Se esfuerzan, al parecer las obras en contradecir el eslogan republicano y comunista, “Antes morir de pie, que vivir de rodillas”. Por eso algunas obras republicanas glosan este vivir libres como vivir y hasta morir de pie, como en la obra de

Álvaro de Orriols, *¡España, en piel!*, que recorrió buena parte de los teatros estables republicanos.

1. 2. Del teatro “de urgencia” a la comedia pedagógica

El segundo método de desarticulación y promotor de la desaparición del obrero de escena consistió en la elaboración de un modelo de drama, que articula incongruentemente elementos que en otros contextos serían de agit-prop en un marco discursivo naturalista, dando lugar a obras de tesis.

La labor de José María Pemán es decisiva para construir este modelo de drama, que ridiculiza la ideología de izquierda y especialmente obrera, pero no sólo eso. Se trata de un modelo que, partiendo de *De ellos es el mundo* (1937) y, sobre todo, de *Almoneda* (1937) conocerá gran implantación en las décadas siguientes, llegando sus restos hasta la transición democrática; en la obra de Vizcaíno Casas, por ejemplo.

De ellos es el mundo (1937) es pieza donde, como en las anteriormente comentadas, las clases populares son reconocidas por la aristocracia con los registros populistas conocidos –Isabel, hija de conde, admite a Fernando de padres humildes-, pero que presenta ante todo novedades en el Cuadro primero y en el Quinto. En el primero Pemán construye una escena de teatro en el teatro, recurriendo a caricatura y grotoscos, rasgos vanguardistas para Serrano (1992: 395), que en rigor es lo más próximo al teatro de urgencia. Pues, en efecto, los personajes farsescos, Don Bollsallena, Don Buenamañana, Don Pedante y Doña Elegante no lo son de la pieza, sino de “La farsa de La Rueda de España”, que representan los universitarios de derechas, ellos sí de la obra pemániana. Por tanto, nos encontramos no ante un cuadro de urgencia, sino ante el filtro que nos permite acceder a él. Adapta el teatro de urgencia, lo hace presentable.

El Cuadro Quinto, donde el Censor de comunicaciones nos permite escuchar las conversaciones telefónicas de diversas parejas en diversos puntos de la España nacional, es un pastiche abierto en contrapunto de las primeras líneas de *L'Espoir* de Malraux, publicado a finales de 1937, como recuerda Serrano.

Pastiche del mundo de izquierdas, lejanía en la asunción de un modelo, incluso cuando pretendidamente es útil.

Elige Pemán una palabra de rancio abolengo árabe *Almoneda* (1937) para cons-

truir una obra racista, el horror de una española ante la expectativa de tener un hijo negro, donde curiosamente además Pemán, ya redimida la criatura, hace coincidir el viejo romance popular de los labradores de la tierra, que concluye “que el niño no es moro ya”. La obra ridiculiza las luchas obreras con una huelga de criadas, “el célebre poeta nuevo”, y sobre todo el grupo que viene de París con el negro corrupto y corruptor, Nikita.

Surge el modelo de crítica conservadora, con humor elegante y que encuentra en una construcción tradicional de la arquitectura teatral su mejor recurso de permanencia y será la herencia arrastrada más poderosa.

Respecto al espectador, estas producciones –explícitamente *¡España, inmortal!*, y *La Nueva España*- establecen las presuposiciones del papel del espectador respecto a teatro y a actores/actrices, y sobre todo, del trato de los obreros y las capas populares respecto a la aristocracia y burguesía. El trato de “señorito”, “señorita”, el agradecimiento y el servilismo, que se exige desde las tablas y la vuelta a la “normalidad” anterior a la guerra y, sobre todo, presentar su modelo de sociedad como la “normalidad”, lo “normal”, son algunas de las formas autoritarias de la comunicación social y las relaciones ciudadanas que se imponen en y a través del teatro.

1.3. De la España eterna a la España de siempre: la continuidad añorada, restañar la herida.

La desaparición de escena del obrero significa ante todo el predominio de los temas e intereses de la clase antagónica, empezando por la aristocracia. El teatro nacional lleva a cabo esta labor con piezas como la obra de José Gómez Sánchez-Reina, *La Nueva España*, donde se justifica el nuevo posicionamiento de los aristócratas frente a la guerra:

Espléndido jardín en casa de la Duquesa del Puerto, aristocrática dama madrileña. Es el día de la onomástica de su bellísima nieta María del Carmen. Al alzarse el telón, sentados en un grupo, la Duquesa está conversando con los Marqueses de la Torre, matrimonio joven; él es un idiota, que al final de cada frase hace un jipido análogo al hipo. En torno a otra mesa, Luis Javier Mendizábal, Enrique Suárez y Arturo Hidalgo, tres distinguidos jóvenes, charlan animadamente. Sobre las mesas restos de merienda. Muebles de junco. Está cayendo la tarde.

L. JAVIER.-No tanto, Arturo; lo que ocurre es que los señoritos españoles hemos dejado el club y el casino para entregar-nos por entero a nuestra patria, a esta bendita madre que tantos dolores sufre.

(Acto Primero, Escena primera)

Así los intereses de los señoritos son el centro del teatro. La España de los Quintero se apuntala en obras que oponen el horror rojo, a la normalidad de las ciudades nacionales, como Sevilla. Aparecen cuadros como "Sevillita". La "Sevillita" de siempre, del requiebro y el piropo, donde hasta Mohamed piropea a las chicas guapas. Los baturricos y navarricos son tozudos, pero nobles. Sin duda, la España de los prototipos, no sólo nacionales, necesita de un riguroso estudio del que se beneficiarán las propuestas culturales.

Pero todo este teatro se articula sobre un conjunto de presuposiciones concatenadas. Por ejemplo, el dramaturgo granadino José Gómez Sánchez-Reina no plantea el hecho de la gran casa aristocrática, ni de Duques, Duquesas y Condes, ni de los jóvenes distinguidos, que charlan animadamente, ni del ocio de cierta clase social, ni de los restos de merienda, en época de guerra, de privaciones para muchos españoles. Las obras no tienen pudor en exhibir esas diferencias, al contrario la exhibición pretende reforzarlas como símbolos y mitos de consumo de los que no lo son esos arquetipos sociales.

La presuposición de un determinado orden de las cosas, el mundo de Duquesas y Condes como realidad social, se impone.

1.4, La entrada del obrero por la puerta de servicio de la escena:
el teatro político de humor y su continuidad

Vimos cómo obras nacionales que patentizaban la exclusión del obrero y sus temáticas, como *¡España, inmortal!* y *La Nueva España*, no por ello dejaban de incluir personajes de las capas populares. Es más se esfuerzan estas obras en distinguir el "pueblo honrado" del populacho, del pueblo a secas, pues es elemento imprescindible de sujeción de la pirámide social. Además estas obran prolongan hasta extremos inusitados la idea de pueblo, de lo popular como la alegría, como la sal de la tierra y aparece así la "España de charanga y pandereta, devota de Frascuelo y de María", imagen y praxis teatral caracterizadora de este teatro de nacional-catolicismo.

La pervivencia del teatro al estilo de los Quintero –que siguen con retrospectivas produciendo para el género-, pero también entendimientos menores del teatro más frívolo al estilo Arniches justifican esta presencia de las capas populares en el teatro de humor de post-guerra.

El teatro español tendrá que esperar hasta mediados los 60 para que los obreros, como tales, vuelvan a las tablas en piezas como *La camisa* (1962), de Lauro Olmo, para confirmarse plenamente en la década siguiente en espectáculos como los de Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, *Como reses* (1979).

C. 2.) La mixtificación de la Historia

2.1. La Historia historia

Comienzan estas piezas la gigantesca elaboración mítica de la historia y su suplantación o traducción –forzada- a Mitos. La historia civil confluye con la de una religión, de la cual el futuro Estado se declarará confesional, para configurar una mitología de los hechos más recientes (Pérez-Rasilla 2003). Los mitos de la cruzada, la reconquista, el caudillo y el vasallaje debido al mismo.

Aparecen significativas obras históricas, que recrean el periodo de los Reyes Católicos y la época imperial, como *La mejor reina de España*, de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco o *La Santa Hermandad* (1937), de Eduardo Marquina, *Los conquistadores* (1936) y *A la sombra del Alcázar* (1937) del mallorquín Guillem Sureda de Armas. O la obra de los jóvenes Jesús M. Arozamena y José V. Puente, *Mari-Dolor* (1937), que en consonancia con las ideas de Franco iguala las tres guerras carlistas con la guerra civil, en una apasionada defensa del carlismo frente a los liberales, como precedente de la guerra.

Este teatro histórico aborda la historia para sacarla de la historia, para hacerla eterna. España es la España eterna, por tanto estas obras enseñan a mirar la historia con el filtro del Mito y ello para interpretar el presente con claves del pasado, que es tanto como afirmar que el presente, la actualidad no vale. O por lo menos, ciertas parcelas.

2.2. La historia natural de la sociedad: la alta comedia.

La España eterna es la España de siempre. Las comedias, pues, podrán abordar sin tapujos las inquietudes de la clase dominante. Surgirá así más tarde la alta comedia. Pero ésta se establece y justifica en el teatro nacional de guerra.

Ello autorizará a escribir obras que aparentemente nada tienen que ver con la realidad de la guerra. Tal es el caso de la obra de Agustín de Foxá estrenada en San Sebastián en 1938, *Cui-ping.sing*, que la crítica describe como de ambiente exótico.

El predominio del drama histórico de corte fascista, de rancio abolengo, dará paso sólo en la década de los 70 a un teatro histórico, donde se procede a otra lectura de la historia desde la izquierda, en obras como las producciones colectivas *El Fernando* (1972) y *Los conquistadores* (1973) o, y ya en relación directa con la guerra, *Anarchia 36* (1970) de Jerónimo López Mozo.





Figurines de Yepes para la obra de Rafael Alberti, *Radio Sevilla*, representada en 1936 y 1937. (Nueva vida, 1937).



**REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

< Títeres *La Tarumba*, guiñol revolucionario del Subcomisariado de Propaganda, actuando en un pueblo del frente de Madrid en 1937.
(*Propaganda y cultura...*, *cit.*).

-
- AMIARD-CHEVREL, Cl., Méthodes et formes spécifiques, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. I. (U.R.S.S. Recherches)*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1977, pp. 49-61.
- AMIARD-CHEVREL, Cl., Le lit-montage, en D. Bablet (Director), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1978, pp. 161-175.
- AUTANT-MATHIEU, M. Ch., La dissolution du proletariat dans la masse des travailleurs. Dramaturgie soviétique, 1924-1953, en C.N.R.S.- Equipe "Théâtre Moderne", *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, Cl. Amiard-Chevrel (Coordinadora), *Cahiers théâtre Louvain*, 58-59, 1987, pp. 231-269.
- AZNAR SOLER, M. M., María Teresa LEÓN y el teatro español durante la guerra civil. *Anthropos*, nº 148, (1993), pp. 25-34.
- AZNAR SOLER, M., El teatro en Madrid durante la Guerra Civil española, en J. Esteban y M. Aznar Soler (Compiladores). *Literatura en la Guerra Civil. Madrid, 1936-1939*. Madrid: Talasa. 1999, pp. 101-110.
- A. A. V. V. Ponencia colectiva, en Aznar Soler, M. y Schneider L. M., (Editores), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. III. Barcelona: Laia B, 1979, pp. 134- 150.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. e I. M. ZAVALA, Siglo XX: La Guerra Civil. En *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*, III, J. Rodríguez Puértolas (Coordinador). Madrid: Castalia. 1979, pp. 7-70.

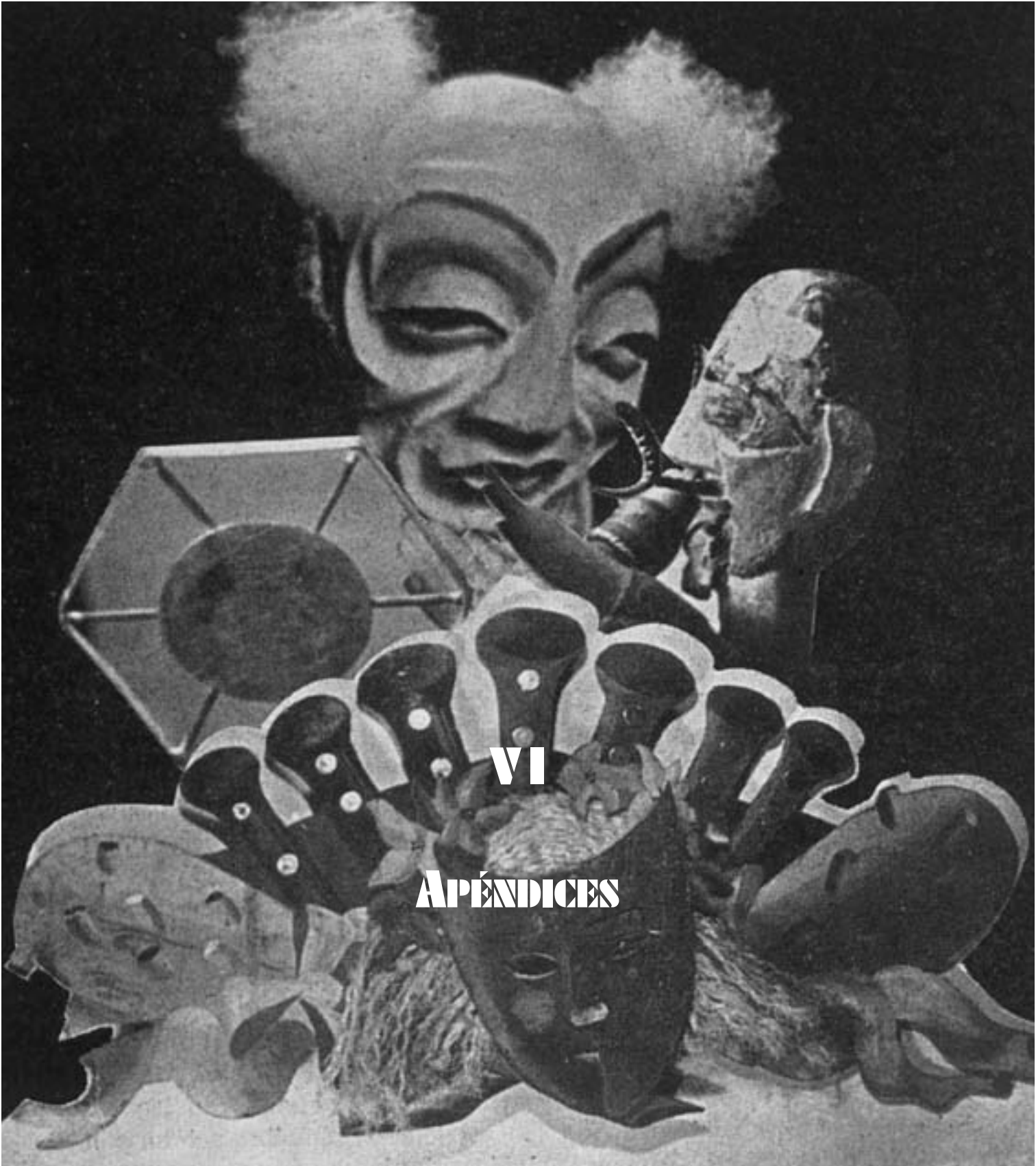
- BERTRAND DE MUÑOZ M, Literatura sobre la guerra civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación: La expresión estética de una ideología antagonista, *Anthropos*, Suplementos nº 39, 1993.
- BILBATÚA, M., *Teatro de agitación política (1933-1939)*. Madrid: Edicusa. 1976.
- BILBATÚA, M., Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil. Notas para un estudio, en *Teatro de agitación política (1933-1939)*. Madrid: Edicusa. 1976, pp. 9-54.
- BLASCO ROMERO, R., *El teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Curial. 1986.
- CANAVAGGIO, J, Brecht, lector de los entremeses cervantinos. En Criado del Val (editor), *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid: Edi 6.1981, pp. 1023-1030.
- CASTAÑAR, F., El compromiso, una exigencia histórica, en *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI. 1992, pp. 3-11.
- COBB, Ch. H., *La cultura y el pueblo (España, 1930-1939)*. Barcelona: Laia. 1980.
- COBB, Ch. H., *Los Milicianos de la Cultura*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea Argitarapen Zerbitzua, 1995.
- DOMÉNECH, R., El teatro desde 1936, en J. M. Díez Borque (Ed.) *Historia de la literatura española (ss. XIX y XX)*. Madrid: Guadiana, 1974, pp. 437-442.
- DOMÉNECH RICO F., El teatro en la Guerra Civil española, *ADE Teatro*, 77, 1999, pp. 75-85.
- DOMÉNECH RICO F., La guerra teatral (Cuatro calas en el repertorio madrileño durante la guerra civil), *ADE Teatro*, 97, 2003, pp. 70-76.
- FÁBREGAS, X., *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62. 1969.
- FÁBREGAS, X., Conversa amb Josep Reniu. Teatre en temps de guerra, *Serra d'Or*, 218, 1977, pp. 53-54.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ W., Aquel teatro intestinal, *ABC (Sevilla)*, 3-XII-1938.
- FERNÁNDEZ SORIA, J. M., Medios de comunicación y extensión cultural en el Ejército republicano, en C. Garitaonandía, J. L. de granja y S. de Pablo (Editores), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil, vol. II. España (1931-1939)*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea Argitarapen Zerbitzua. 1990, pp. 376-401.
- FERRÀ-PONÇ, D., Cultura i política a Mallorca (II). Art i literatura durant la guerra civil (1936-1939), *Randa*, nº 3, 1976, pp. 71-106.
- FERRÀ-PONÇ, D y A. Terrades, Poètica i plàstica de la guerra civil a Mallorca (1936-1939), *Randa*, nº 4, 1976, pp. 178-215.
- FOGUET I BOREU, F., *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelo-

- na: Institut del Teatre/ Abadia de Montserrat. 1999.
- FOGUET I BOREU, F., Teatre a les trinxeres republicanes (1936-1939), *Assaig de teatre*, 25, 2000, pp. 117-150.
- FOGUET I BOREU, F., *Teatre de guerra i revolució. 1936-1939. Antologia de peçes curtes*. Tarragona: Arola. 2005.
- GÓMEZ DÍAZ, L. M., Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano. *Primer Acto*, (1990), nº 232, 1, pp. 94-101.
- , Luis Mussot Flores: Su labor teatral durante la guerra civil. *ALEC*, 18, (1993), pp. 519-537.
- , La idea de teatro en la dramaturgia de la guerra civil: Algunos ensayos. *Anthropos*, nº 148, (1993), pp. 35-39.
- , El "Teatro en la guerra" como agit-prop. En J. C. Rovira y C. Alemany Bay (Editores), *Actas del Congreso conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Miguel Hernández (Alicante, 1992)*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gilabert", 1993, pp. 777-782.
- , *Voces del teatro de la guerra civil*. Archivo sonoro LMGD, Nº 1: Luis Mussot y los grupos del Subcomisariado. Madrid 1978.
- , *Voces del teatro de la guerra civil*. Archivo sonoro LMGD, Nº 2: Santiago Ontañón, la Alianza y *El bulo*. Madrid. 1980.
- , *Voces del teatro de la guerra civil*. Archivo sonoro LMGD, Nº 3: Pablo de la Fuente y el teatro en la Alianza. Roma. 1977.
- , *Voces del teatro de la guerra civil*. Archivo sonoro LMGD, Nº 4: Rafael Dieste, la Alianza y dirección escénica. A Coruña 1980.
- , *iAlegría de público!*- Conversación con M^a Teresa León. Roma. 1979.
- , *La argumentación por autoridad. Análisis de textos fascistas españoles*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Neuchâtel, Suiza, 1994.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L. T., La recepción literaria-teatral y la definición de canon: El caso de Jacinto Benavente, en D. Dougherty y M^a F. Vilches de Frutos (Coordinadores), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: Tabapress. 1992, pp. 275-284.
- GRIZE, J. B., Logique et discours, en T. van Dijk y J. Pëtofi (Eds.) *Grammars and Descriptions*. Berlín-Nueva York: De Gruyter. 1977, pp. 105-131.
- HAMON, Ch., Formes dramaturgiques et scéniques du theatre d'agit-prop, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. I*.

- (U.R.S.S. *Recherches*). Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1977, pp. 62-71.
- HERNÁNDEZ, M., Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra, *Nuestra Bandera*, 118 (21-XI-1938), p. 4.
- HUÉLAMO KOSMA, J., Lorca y los límites del teatro surrealista español, en D. Dougherty y M^a F. Vilches de Frutos (Coordinadores), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: Tabapress. 1992, pp. 207-214.
- HUERTA CALVO, J., La recuperación del entremés y géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX, en D. Dougherty y M^a F. Vilches de Frutos (Coordinadores), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: Tabapress. 1992, pp. 285-294.
- IGLESIAS SANTOS, M., La II República y el teatro renovador. La búsqueda de un nuevo público para una nueva dramaturgia, *ADE Teatro*, 77, 1999, pp. 51-61.
- IVERNEL, Ph., Introduction générale, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. I. (U.R.S.S. Recherches)*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1977, pp. 9-26.
- IVERNEL, Ph., La problématique des formes dans l'agit-prop allemande ou la politisation radicale de l'esthétique, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. III. (Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches)*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1978, pp. 62-71.
- JANER MANILA, G., *Implicació social i humana del teatre (Biografia apasionada de Cristina Valls)*. Barcelona. 1975.
- LE MOAL-PILTZING, P., Esthétique et agitation, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. III. (Allemagne, France, U.S.A., Pologne, Roumanie. Recherches)*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1978, pp. 115-128.
- LEÓN, M^a T., *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Bruguera. 1979.
- LEÓN, M^a T., Guerrillas del teatro o una experiencia española, *Latitud*, 3, (abril), 1945, p. 11. En *Obras dramática y escritos sobre teatro*, edición de Gregorio Torres Negrera. Madrid: ADE, 2003, pp. 430-434.
- LEÓN, M^a T., Teatro internacional, *Heraldo de Madrid*, (23 mayo-21 agosto) 1933. En *Obras dramática y escritos sobre teatro*, edición de Gregorio Torres Negrera. Madrid: ADE, 2003, pp. 327-389.
- MC CARTHY, J., Soldados como espectadores. Teatro de agitación y propaganda y estética de la representación en la Guerra Civil española, *ADE Teatro*, 97, 2003, pp. 139-147.
- MACHADO, A., Juan de Mairena. Edición de Aurora de Albornoz. Madrid: Cuadernos para el diálogo. 1978.

- MADROÑAL DURÁN, A., Quiñones de Benavente y el teatro breve. . En J. Huerta Calvo (Director), *Historia del teatro español*. Tomo I, *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada (Coordinadores). Madrid: Gredos, 2003, pp. 1025-1068.
- MAINER, J.C., La retórica de la obvedad: ideología e intimidad en algunas novelas de guerra, en A. A. V. V., *Autour de la guerre d'Espagne*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle. 1989, pp. 69-91.
- MARRAST, R., *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història I documents*. Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62. 1978.
- MARRAST, R., Les activités culturelles pendant la guerre: recherches à entreprendre ou à poursuivre, en A. A. V. V., *Autour de la guerre d'Espagne*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle. 1989, pp. 117-125.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., Talía en la Guerra Civil: sobre el Teatro de la zona nacional, *Studium Ovetense*, XIV, 1986, pp. 83-99.
- MEYERHOLD, V., *Escritos teóricos*. Juan Antonio Hormigón (Editor). Madrid: A.D.E. 1992.
- MONLEÓN, J., Teatro de circunstancias, en *El teatro de Max Aub*. Madrid: Cuadernos Taurus, 104. 1971.
- MONLEÓN, J., *"El Mono Azul" (Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil)*. Madrid: Ayuso. 1979.
- MOREL, J-P., Les phases historiques de l'agit-prop soviétique, en Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. I. (U.R.S.S. Recherches)*. Lausana: La Cité-L'Age d'Homme. 1977, pp. 31-48.
- MUSSOT FLORES, L., *Diario*. Manuscrito. (1978),
- OLIVA, C., *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis. 2002.
- PÉREZ MONTANER, J., Notas sobre el teatro de Miguel Hernández. En M: de Gracia Ifach (Editora), *Miguel Hernández*. Madrid: Taurus-El escritor y la crítica, 86. 1975, pp. 279-287.
- PÉREZ-RASILLA, E., Algunas consideraciones sobre el teatro durante la guerra civil en el bando nacionalista. La construcción de un Mito, *ADE Teatro*, 97, 2003, pp.159-170.
- PICON-VALLIN, B., L'ouvrier spectateur, acteur et personnage, en C.N.R.S.- Equipe "Théâtre Moderne", *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, Cl. Amiard-Chevrel (Coordinadora), *Cahiers théâtre Louvain*, 58-59, 1987, pp. 97-133.
- PICON-VALLIN, B., *Meyerhold*. Paris: C.N.R.S.-Les Voies de la Création Théâtrale, 17. 1990.
- RAFFA, P., *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Ediciones Cultura Popular. 1968
- RIPELLINO, A.M., *Il truco e l'anima*. Turín: Einaudi. 1965.

- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Literatura fascista española, 1/ Historia*. Madrid: Akal. 1986.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Literatura fascista española, 2/ Antología*. Madrid: Akal. 1986.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra. 1975, pp. 293-296.
- SALAÜN, S., Advertencia preliminar e introducción, en *Romancero libertario*. Paris: Ruedo Ibérico. 1971., pp. 5-38.
- SALAÜN, S., Poetas "de oficio" y vocaciones incipientes durante la guerra de España, en A. A. V. V., *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, Literatura y sociedad, 5. 1974, pp. 181-214.
- SALAÜN, S., La expresión poética durante la guerra de España, en Marc Hanrez (editor), *Los escritores y la guerra de España*. Barcelona: Monte Ávila, 1977, pp. 143-154.
- SALAÜN, S., La literatura en la guerra civil, en A. Sánchez Vidal (Editor), *Primer suplemento. Época contemporánea: 1914-1939*. HCLE, 7/1. Barcelona: Crítica. 1996, pp. 555-557.
- SALAÜN, S., El teatro extranjero en España. En J. Huerta Calvo (Director), *Historia del teatro español*. Tomo II, *Del siglo XVIII a la época actual*, F. Doménech Rico y E. Peral Vega (Coordinadores). Madrid: Gredos, 2003, pp. 2575-2600.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., La literatura en la guerra civil. 3. El teatro, en V. García de la Concha (Editor), *Época contemporánea: 1914-1939*. HCLE, 7. Barcelona: Crítica. 1984, pp. 771-781.
- SERRANO, C., La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán, en D. Dougherty y M^a F. Vilches de Frutos (Coordinadores), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Madrid: Tabapress. 1992, pp. 393-400.
- SOLDEVILLA, I., Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años, *Cuadernos Americanos*, CXXVI, n^o 1, 1963, pp. 256-289.
- TORRES NEBRERA, G., Las guerrillas del teatro, *ADE Teatro*, 77, 1999, pp. 144-153.
- UCELAY DE CAL, E., *La catalunya populista (Imatge, cultura i política en l'etapa republicana 1931-1939)*. Barcelona: La Magrama. 1982.
- VICENTE HERNANDO, César de, Concepto y tendencias del Teatro Revolucionario y de Agitación social entre 1900 y 1939, *ADE Teatro*, 77, 1999, pp. 133-143.
- YNDURÁIN, F., *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*. Madrid: Gredos. 1969.
- ZAMBRANO, M., *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1931-1939)*. Madrid: Hispamerca. 1977.
- ZAMBRANO, M., La libertad del intelectual, *El Mono Azul*, 2 (10-IX-1936), p. 2.



VI

APÉNDICES



Algunas portadas de la época

< Fotomontaje con los muñecos de la compañía de títeres La *Tarumba*, realizado por Miguel Prieto, su director y creador.

In memoriam

El paréntesis será muy corto en la Historia de España, muy largo en nuestras horas sin regreso.

(M^a Teresa León 1970)

1. Dramaturgos (Improvisados, incipientes y consagrados). Los que no están aquí

1. A. Drama, Comedia

Anónimo- *La cultura en el frente* (1937).

Anónimo- *Fortificación* (1937).

Anónimo- *La retaguardia también es frente* (1937)

Anónimo- *Semana inglesa* (1937).

Anónimo- *Minadores zapadores* (1937).

Anónimo- *El señorito falangista* (1937).

Anónimo- *Evadidos* (1937).

Anónimo- *Fortificación* (1937).

Anónimo- *Guerrilleros* (1937).

Anónimo- *La batalla de l'Ebre* (1938).

Anónimo- *Pasa la farándula* (1938).

Anónimo- *¡Al fin vamos a la victoria!* (1938)

Rafael Alberti- *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1936), *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938).

Alcázar Fernández- *Responso lírico a Federico García Lorca* (1936).

- Vicente Alfonso- *De la misma familia* (1937).
Manuel Altolaguirre y José Bergamín- *El triunfo de las germanías* (1937).
Amichatis y Ceferino Avecilla - *iNo te rindas, mujer!* (1938).
Manuel Andreu i Fontorroig- *Mès enllà del deure* (1937).
Halma Angélico, *Ak y la humanidad* (1938).
Antonio Aparicio- *Los miedosos valientes* (1938).
Mario Arnold- *Fábrica de armas* (1937), *Indiferente* (1938).
Jesús M. Arozamena y José V. Puente- *Mari-Dolor* (1937)
Max Aub- *Pedro López García* (1936), *Las dos hermanas* (1936), *Fábula del bosque* (1937), *Por Teruel* (1937), *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* (1937), *Juan ríe, Juan llora* (1937).
Antonio Bermejo- *iViva España!* (1936)
Germán Bleiberg- *Sombras de héroes* (1938).
José Bolea- *Lenin* (1937).
Manuel Buencasas- *iMás lejos!* (1938).
Miquel Caldentey- *Medallas y cruces de guerra* (1938).
Joaquín Calvo Sotelo- *La vida inmóvil* (1939).
Luisa Carnés- *Así empezó...* (1936).
Lluís Capdevila- *Crim de mitjanit* (1937), *Nadal en temps de guerra* (1937).
Benito Cebrián- *El paraíso fascista* (1937), *Abajo las armas* (1937).
Sebastià Cladera i Rotger- *Morir por la Patria* (1936), *Pimpinela Azul* (1937).
Josep M. Colomer- *El supervivent* (1937).
Agustí Collado- *Pas als herois...!* (1938).
Emilio Compadre Martínez- *Aguafuertes* (1938).
Gabriel Cortès- *Un cuento azul* (1937).
Benito Crippa Jordan- *Gente de Madrid* (1937).
Filiberto Díaz Pardo- *Apoteosis de España* (1937).
Rafael Dieste- *Al amanecer* (1936), *El falso faquir* (1936).
Joan Escofet y Armand Blanc- *L'ídol de fang* (1936).
Antonio Estremera y Rafael García Valdés- *S.S. (Servicio Secreto)* (1936).

- Irene Falcón- *La conquista de la prensa* (1936).
- Javier Farias- *Veinticuatro horas* (1938).
- José Fernández de Villar- *La educación de los padres* (1937).
- Gabriel Fuster- *Érase una vez...* (1938)
- Pepe García- *¡Tormenta!* (1937).
- A. García Vidal y Arturo Perucho- *La estrella roja* (1936).
- Josep Gimeno i Navarro- *Els desheredats* (1937).
- Eusebio González- *Horizontes nuevos* (1937).
- Eusebio de Gorbea- *Camino real* (1938).
- José M^a Granada y Diego San José- *El Empecinado* (1937).
- Miguel Hernández- *La cola* (1937), *El refugiado* (1937), *Los sentados* (1937), *El hombre-cito* (1937), *Pastor de la muerte* (1938).
- José Herrera Petere- *Monólogo del fusil* (1937), *Torredonjil* (1937), *La voz de España* (1937).
- Rafael López de Haro- *El compañero Pérez* (1936).
- Juan Ignacio Luca de Tena- *Yo soy Brandel* (1939).
- Salvador Llach- *Estampes de la revolució* (1937).
- I. Macià i Macià- *El crit del poble* (1936)
- J. Macià i Macià- *La chatarra* (1938), *Los reclutas* (1938), *La siembra* (1938).
- Eduardo Marquina- *La Santa Hermandad* (1937), *Por el amor de España* (1937).
- Rafael Martí Orberá- *Escuela de picardías* (1938).
- Francisco Martínez Allende- *La farsa del patrono* (1936).
- Felip Melià- *No jugar con el pueblo* (1937).
- Josep Navarro i Costabella- *Mare dolorosa* (1938).
- Gregorio Oliván- *Partida en dos* (1938).
- Joan Oliver- *La fam* (1938).
- Miquel Oller- *El neguit del temps* (1937), *Miracle de primavera* (1938).
- Ernesto Ollero- *Juventud española* (1938).
- Ernesto Ordaz Juan- *Temple y rebeldía* (1937).
- Luis Palomar y Julián Gómez Díaz- *¡Viva la República! o el último traidor* (1936).

- José María Pemán- *Almoneda* (1937), *De ellos es el mundo* (1938)
 Luis Pérez de León- *Noches de bombardeo* (1936).
 Joaquín Pérez Madrigal- *Los que no tienen razón* (1937).
 Pérez de Olaguer y Torralba Damas- *Más leal que galante* (1937).
 Antonio Porras- *Defensa y victoria de Pozoblanco* (1937).
 José Vicente Puente y Jesús M^a de Arozamena- *Mari-Dolor* (1937).
 Bartomeu Quetglas i Gayà- *Un cuento azul* (1937)
 Jacinto Ramos- *La otra España* (1938).
 Julià Ribas Aràmbul- *Avant, sempre avant* (1937).
 D' Rio César- *La feria de las melancolías* (1937).
 Aurelio Rodríguez Rendón- *Ya están en pie los esclavos sin pan* (1936).
 J. Roig-Guivernau- *Un día de noviembre* (1938).
 Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco- *La mejor reina de España* (1939).
 Eugenio Sánchez- *El miliciano* (1937), *Al refugio* (1937), *Rasputín* (1937).
 Francisco Sanz- *¿Qué es la justicia?* (1937).
 Téllez Moreno- *Todos a combatir* (1937)
 Ramón Tomás Sánchez- *Canvi de rumb* (1937).
 F. Trigueros Engelmo- *Asturias por la libertad* (1936).
 Ramon Serra i Toneu- *L'Escabellada* (1936).
 Mariano Tomás- *Garcilaso de la Vega* (1939).
 Adolfo Torrado- *El famoso Carballeira* (1939).
 Vicente Sanchís Palacio- *Flor de fango* (1936), *¿Cristo?* (1936).
 José Simón Valdivielso- *La Chinorri* (1938).
 Guillem Sureda de Armas- *Los conquistadores* (1936), *A la sombra del Alcázar* (1937).
 Enrique del Valle- *Riego* (1936).
 Ramon Vinyes- *Comiats a trenc d'alba* (1937), *Fum sobre el teulat* (1939).

1. B. Costumbrismo

- Maria Lluïsa Algarra- *Judith* (1936) (comedia)
 Agustín y Serafín Álvarez Quintero- *La venta de los gatos* (1938).

- Rosa Maria Arquimbau- *Les dones sàvies* (1936) (comedia).
 Salvador Bonavia- *La presò de les dones* (1936) (melodrama popular).
 Javier de Burgo y Nicanor González del Toro- *Evacuación* (1937).
 Enric Casanoves- *La Brigada Blava* (1936) (comedia).
 Peris Celda- *Cap ahí amunt anem!* (1937) (sainete).
 Francesc Barchino- *Els fills del poble* (1937) (sainete popular).
 Lluís Elies- *Els marits pecadors* (1936) (comedia).
 Eduard Escribano- *Rosa* (1937).
 Agustín de Foxá- *Cui-Ping-Sing* (1938).
 Joaquim Montero- *La dona de ningú* (1936) (novela popular barcelonina).
 José Ojeda- *El café de las mujeres malas* (1937).
 Antonio Quintero y Pascual Guillén- *La bola de plata* (1936).
 Antonio Quintero- *Mi hermana Concha* (1937).
 Diego San José- *La llama sagrada* (1937), *La real hembra* (1937).
 Albert Serra- *La difícil veritat* (1936).
 Joaquim Ruyra- *En Garet a l'enramada* (1938).
 J. Torra i Prieto- *Quan l'anima vola* (1937).

2. Algunos directores de escena y sus estéticas

- Animadores del Retablo infantil "Alba Roja". (Teatro de agitación)
 Milicianos de la Cultura animadores del Teatre de Campanya del Ejército de Este. (Teatro de agitación)
 Pep Alba en Castellò. (Comedia-drama al uso con dignidad)
 Max Aub y "El Búho" en Valencia. (Teatro universitario y de agitación)
 Edmundo Barbero y "Las Guerrillas del Teatro" del Consejo Central del Teatro en Madrid. (Teatro de agitación)
 Ramon Caralt en Barcelona. (Comedia-drama al uso con dignidad)
 Ambrosi Carrión y Andreu Guixer y Elencs de guerra de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur en Barcelona. (Teatro de agitación)
 Benito Cebrián y su compañía de Teatro social y político en Barcelona. (Teatro de agitación)

- Luis Escobar y "La Tarumba" de Falange. (Teatro de agitación)
- César Falcón y "Altavoz del Frente" en Madrid. (Teatro de agitación)
- Manuel González y el Teatro de Guerra y el Teatro Español en Madrid. (Teatro clásico: clásicos y clásicos modernos)
- Rodolfo González Pacheco en Barcelona. (Teatro de anarquista y revolucionario)
- Paco Hernández en Alacant. (Comedia-drama al uso con dignidad)
- M^a Teresa León y el "Teatro de Arte y Propaganda" en Madrid. (Teatro universitario y de agitación)
- Mariano Madrid y las Escuelas Profesionales del S.U.R.E.P. del Centro en Madrid. (Teatro infantil)
- Francisco Martínez Allende y "La Tribuna" en Madrid y "Retablo Rojo de Altavoz del Frente" en Levante. (Teatro de agitación)
- Vicente Mauri y el Nostre Teatre en Valencia. (Comedia-drama al uso con dignidad)
- Luis Mussot y los "Grupos del Subcomisariado de Propaganda" en Madrid. (Teatro de agitación)
- Luis Pérez de León y su Escuela de teatro infantil en Madrid.
- Fernando Porredón y Modesto Novajas y "Las Guerrillas de Altavoz del Frente". (Teatro de agitación)
- Josep Prat en Barcelona. (Comedia-drama al uso con dignidad)
- Miguel Prieto y el teatro guiñol "La Tarumba" en Madrid. (Teatro de agitación)
- Valentín de Pedro y la Escuela del Sindicato Único en Madrid. (Teatro anarquista, de actualidad e infantil)
- Salvador Soler Marí y Milagros Leal en Valencia. (Comedia-drama al uso con dignidad)

3. Algunos escenógrafos

- Salvador Alarma.
- Ricard Arenys.
- Martí Bas.
- Ramon Batlle.
- José Caballero.
- J. Caseres.

Antoni Claver.

José Dhoy.

Jaume Fernández i Planas.

Manuel Fontanals.

Ramón Gaya.

Antonio de la Guerra.

José Huertas.

Izarra.

Fernando Mignoni.

Josep Moragues i Argon.

Santiago Ontanón.

Manuel Ángeles Ortiz.

Miguel Prieto.

Pedro Pruna.

Puyol.

Manuel Ramírez.

Ressti.

Ripoll.

J. Sabaters.

Arturo Souto.

Viejo.

Joan Vives.

4. Algunos músicos y libretistas

Arámbarri.

Enrique Casal Chapí.

Óscar Esplà.

Jesús García Leoz

Rodolfo Halfter.

Salazar.

- Elena Ascoliano y Maxilmiliano Thous (libreto) y Asensio (música)-*Rapsodia sobre temas de "El Quijote"* (1936).
- Ramón Andrés Cabrelles- *El toc del caragol* (1938) (Zarzuela).
- Anselmo Carreño y Luis Fernández de Sevilla (libreto) y Francisco Palos y Manuel Ortiz de Zárate (música)- *La chica de Mari-Pepa* (1937) (Sainete).
- J. Castells, R. Arias, A. Carreño, L. Fernández Sevilla y F. Garzo (libreto) y Duran Alemany, J. Balcells Planas, Mestres, Montorio, O. Cunill y J. Gaig (música)- *Arte, 1937* (1937) (Revista).
- Luis Fernández y Eugenio R. Arias (libreto) y M. Ortiz de Zárate y Francisco palos (música)- *El despertar de una raza* (1937) (Zarzuela).
- Carme Monturiol (libreto) y Joaquim Serra (música)- *Tempesta esvaïda* (1936).
- Víctor Móra (libreto) y J. Font i Sabater (música)- *Defensors de la terra* (1936) (Zarzuela).
- Víctor Móra (libreto) y J. Dotras Vila (música)- *Romanza húngara* (1937) (Zarzuela).
- Francisco Oliva (libreto) y Miguel Vila (música)- *La madre de Vallecas* (1937) (Sainete).
- M^aLuisa de Pablos (libreto) y Pablo de T. Gutiérrez (música) - *Rojo, amarillo y morado* (1938) (Revista).
- Felipe Pérez Capo (libreto) y Quisilant (música)- *La compañera* (1937) (Zarzuela).
- Felipe Pérez Capo (libreto) y Marquina y Nart (música)- *iMadrid!* (1937) (Revista).
- E. Rodríguez Arias (libreto) y Cassià Casademunt (música)- *La maravilla* (1937) (Zarzuela).
- Alfons Roure (libreto) y Enric Daniel (música)- *La meva rosa no és per a tu* (1937) (Opereta bufa).
- Alfons Roure (libreto) y Josep M. Torrent (música)- *Mariano de la O* (1936) (Opera flamenca).
- Eugenio Sánchez (libreto) y J. Estany (música)- *Rosa de Embajadores* (1937) (Zarzuela).
- José Santoja (libreto) y Ricardo Just (música) - *Inés de las sierras* (1938) (Zarzuela).
- Artur Suárez y Jordi Capemeny (libreto) y Rafael Martínez Valls (música)- *Boris d'Eukàlia* (1936) (Opereta).
- Artur Suárez (libreto) e Isidre Rosselló (música)- *Tots al front o almogàvers d'avui.* (1936) (Zarzuela).

5. Algunos críticos teatrales

José Alsina de *Claridad*.

Manuel Altolaguirre de *Hora de España*.

R. Burgos de *Ideal* de Granada.

Lluís Capdevila de *Catalans!*

José Dhoy de *Blanco y Negro*.

Antonio Fernández Lepina de *Blanco y Negro*.

Juan Ferragut de *Mundo Gráfico*.

César García Iniesta de *Crónica*.

HERCE de *La vanguardia*.

Jesús Izcaray de *Frente Rojo*.

Nicasio José Boj de *El pensamiento navarro*.

LARA de *El Diluvio*.

Eduardo Ontañón de *El Sol*.

Antonio Otero Seco de *Mundo Gráfico*.

Vicente Salas Viu de *El Mono Azul*.

SAM de *ABC* (Madrid).

Juan del Sarto de *Mundo Gráfico*.

Rafael Segovia Ramos de *Espectáculos*.

Manuel Valldeperes de *Mirador*.

Mariano R. Vázquez de *Solidaridad Obrera*.

Ramon Vinyes de *Mirador*.

ET PRO CIVITATE

1. Índice de dramas y Comedias estrenados y ya editados en otra fuentes, citados por sus últimas ediciones

Rafael Alberti- *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1936), *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938). En *Obras Completas*. Edición de Jaime de Siles. Barcelona: Seix Barral. 2003. Vol. 3.

Halma Angélico- *Ak y la humanidad* (1938). Edición de F. Doménech Rico. Madrid: ADE, 2001.

Antonio Aparicio- *Los miedosos valientes* (1938). *El Mono Azul*, 1938.

Jesús M. Arozamena y José V. Puente- *Mari-Dolor* San Sebastián: Editorial Española. 1937.

Max Aub- *Pedro López García* (1936), *Las dos hermanas* (1936), *Fábula del bosque* (1937), *Por Teruel* (1937), *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* (1937), *Juan ríe, Juan llora* (1937). En *Primer Teatro. Obras Completas*, VII-A. Edición de Josep Lluís Sirena. Valencia: Generalitat Valenciana. 2002.

José Antonio Balbontín. *Pionera*. Madrid: J. Pueyo. 1936.

Enrique Beltrán y Alfredo Sendín Galiana- *¡Qué más da...!* Valencia: F. Doménech. 1938.

Antonio Bermejo- *¡Viva España!* Valladolid: Imprenta Casa Martín. 1936.

Germán Bleiberg- *Sombras de héroes* (1938). En Bilbatúa, M., *Teatro de agitación política (1933-1939)*. Madrid: Edicusa. 1976.

Joaquín Calvo Sotelo- *La vida inmóvil*. En *Teatro casi completo*. Madrid: Grupo Libro 88. 1993.

Lluís Capdevila- *Nadal en temps de guerra* (1937). En Foguet i Boreu, F., *Teatre de guerra i revolució. 1936-1939. Antologia de peçes curtes*. Tarragona: Arola. 2005.

Rafael Dieste- *Al amanecer* (1936), *El falso faquir* (1936). En *Teatro, II*. Edición de M. Aznar Soler. Barcelona: Laia. 1981.

José Gómez Sánchez-Reina – *Cruz y espada*. Granada: Gráfica Granadina. 1938.

Miguel Hernández- *La cola* (1937), *El refugiado* (1937), *Los sentados* (1937), *El hombrecito* (1937), *Pastor de la muerte* (1938). En *Obras Completas*. Edición de A. Sánchez Vidal, J. C. Rovira y C. Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe. 1992. Vol. 2.

José Herrera Petere- *Monólogo del fusil* (1937), *Torredonjil* (1937), *La voz de España* (1937). En *Teatro para combatientes*. Edición de J. Esteban. Madrid: Hispamerca. 1977.

Juan Ignacio Luca de Tena- *Yo soy Brandel* (1939). En *Obras Completas*. Barcelona: A. H. R. 1959.

Eduardo Marquina- *La Santa Hermandad* (1937), *Por el amor de España* (1937). En *Obras Completas*. Madrid: Aguilar. 1944-1951.

- Joan Oliver- *La fam* (1938). Edición de F. Foguet i Boreu. Barcelona: Proa. 2003.
- José María Pemán- *Almoneda* (1937), *De ellos es el mundo* (1938). En *Obras Completas*. Edición de J. A. Martínez Puche. Madrid: Edibesa. 1998..
- J. Roig-Guivernau- *Un dia de novembre* (1938). En Foguet i Boreu, F., *Teatre de guerra i revolució. 1936-1939. Antologia de peçes curtes*. Tarragona: Arola. 2005.
- Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco- *La mejor reina de España* (1939). Madrid: Edic. Jerarquía. 1939.
- Ramon Vinyes- *Comiats a trenc d'alba* (1937). En Foguet i Boreu, F., *Teatre de guerra i revolució. 1936-1939. Antologia de peçes curtes*. Tarragona: Arola. 2005.
- Agustín y Serafín Álvarez Quintero- *La venta de los gatos* (1938). En *Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe. 1982.
- Agustín de Foxá- *Cui-Ping-Sing* (1938). Madrid: Alfíl. 1959.

2. Índice de dramas y comedias estrenados e inéditos

- ANÓNIMO- *La cultura en el frente* (1937).
- ANÓNIMO- *Fortificación* (1937).
- ANÓNIMO- *La retaguardia también es frente* (1937)
- ANÓNIMO- *Semana inglesa* (1937).
- ANÓNIMO- *Minadores zapadores* (1937).
- ANÓNIMO- *El señorito falangista* (1937).
- ANÓNIMO- *Evadidos* (1937).
- ANÓNIMO- *Fortificación* (1937).
- ANÓNIMO- *Guerrilleros* (1937).
- ANÓNIMO- *La batalla de l'Ebre* (1938).
- ANÓNIMO- *Pasa la farándula* (1938).
- ANÓNIMO- *¡Al fin vamos a la victoria!* (1938)
- Alcázar Fernández- *Responso lírico a Federico García Lorca* (1936).
- Vicente Alfonso- *De la misma familia* (1937).
- Manuel Altolaguirre y José Bergamín- *El triunfo de las germanías* (1937).
- Amichatis y Ceferino Avecilla - *¡No te rindas, mujer!* (1938).
- Manuel Andreu i Fontorroig- *Mès enllà del deure* (1937).

- Mario Arnold- *Fábrica de armas* (1937), *Indiferente* (1938).
- José Bolea- *Lenin* (1937).
- Manuel Buencasas- *¡Más lejos!* (1938).
- Miquel Caldentey- *Medallas y cruces de guerra* (1938).
- Luisa Carnés- *Así empezó...* (1936).
- Lluís Capdevila- *Crim de mitjanit* (1937).
- Benito Cebrián- *El paraíso fascista* (1937), *Abajo las armas* (1937).
- Sebastià Cladera i Rotger- *Morir por la Patria* (1936), *Pimpinela Azul* (1937).
- Josep M. Colomer- *El supervivent* (1937).
- Agustí Collado- *Pas als herois...!* (1938).
- Emilio Compadre Martínez- *Aguafuertes* (1938).
- Gabriel Cortès- *Un cuento azul* (1937).
- Filiberto Díaz Pardo- *Apoteosis de España* (1937).
- Joan Escofet y Armand Blanc- *L'ídol de fang* (1936).
- Antonio Estremera y Rafael García Valdés- *S.S. (Servicio Secreto)* (1936).
- Irene Falcón- *La conquista de la prensa* (1936).
- Javier Farias- *Veinticuatro horas* (1938).
- José Fernández de Villar- *La educación de los padres* (1937).
- Pepe García- *¡Tormenta!* (1937).
- A. García Vidal y Arturo Perucho- *La estrella roja* (1936).
- Josep Gimeno i Navarro- *Els desheredats* (1937).
- Eusebio González- *Horizontes nuevos* (1937).
- Eusebio de Gorbea- *Camino real* (1938).
- José M^a Granada y Diego San José- *El Empecinado* (1937).
- Rafael López de Haro- *El compañero Pérez* (1936).
- Salvador Llach- *Estampes de la revolució* (1937).
- I. Macià i Macià- *El crit del poble* (1936)
- J. Macià i Macià- *La chatarra* (1938), *Los reclutas* (1938), *La siembra* (1938).
- Francisco Martínez Allende- *La farsa del patrono* (1936).
- Felip Melià- *No jugar con el pueblo* (1937).

- Luis Mussot Flores- *Propaganda para los frentes* (1937).
Josep Navarro i Costabella- *Mare dolorosa* (1938).
Gregorio Oliván- *Partida en dos* (1938).
Miquel Oller- *El neguit del temps* (1937), *Miracle de primavera* (1938).
Ernesto Ollero- *Juventud española* (1938).
Ernesto Ordaz Juan- *Temple y rebeldía* (1937).
Luis Palomar y Julián Gómez Díaz- *iViva la República! o el último traidor* (1936).
Luis Pérez de León- *Noches de bombardeo* (1936).
Joaquín Pérez Madrigal- *Los que no tienen razón* (1937).
Pérez de Olaguer y Torralba Damas- *Más leal que galante* (1937).
Miguel Prieto y Luis Pérez Infante- *Defensa de Madrid y lidia de Mola* (1937).
Antonio Porras- *Defensa y victoria de Pozoblanco* (1937).
Jacinto Ramos- *La otra España* (1938).
Julià Ribas Aràmbul- *Avant, sempre avant* (1937).
D Rio César- *La feria de las melancolías* (1937).
Aurelio Rodríguez Rendón- *Ya están en pie los esclavos sin pan* (1936).
Eugenio Sánchez- *El miliciano* (1937), *Al refugio* (1937), *Rasputín* (1937).
Francisco Sanz- *¿Qué es la justicia?* (1937).
Téllez Moreno- *Todos a combatir* (1937).
Ramón Tomás Sánchez- *Canvi de rumb* (1937).
Ramon Serra i Toneu- *L'Escabellada* (1936).
Mariano Tomás- *Garcilaso de la Vega* (1939).
Adolfo Torrado- *El famoso Carballeira* (1939).
Vicente Sanchís Palacio- *Flor de fango* (1936), *¿Cristo?* (1936).
José Simón Valdivielso- *La Chinorri* (1938).
Guillem Sureda de Armas- *Los conquistadores* (1936), *A la sombra del Alcázar* (1937).
Enrique del Valle- *Riego* (1936).
Ramon Vinyes- *Fum sobre el teulat* (1939).
Maria Lluïsa Algarra- *Judith* (1936) (comedia)
Rosa Maria Arquimbau- *Les dones sàvies* (1936) (comedia).

- Salvador Bonavia- *La presò de les dones* (1936) (melodrama popular).
- Javier de Burgo y Nicanor González del Toro- *Evacuación* (1937).
- Enric Casanoves- *La Brigada Blava* (1936) (comedia).
- Peris Celda- *Cap ahí amunt anem!* (1937) (sainete).
- Francescs Barchino- *Els fills del poble* (1937) (sainete popular).
- Lluís Elies- *Els marits pecadors* (1936) (comedia).
- Eduard Escribano- *Rosa* (1937).
- Joaquim Montero- *La dona de ningú* (1936) (novela popular barcelonina).
- José Ojeda- *El café de las mujeres malas* (1937).
- Antonio Quintero y Pascual Guillén- *La bola de plata* (1936).
- Antonio Quintero- *Mi hermana Concha* (1937).
- Diego San José- *La llama sagrada* (1937), *La real hembra* (1937).
- Albert Serra- *La difícil veritat* (1936).
- Joaquim Ruyra- *En Garet a l'enramada* (1938).
- J. Torra i Prieto- *Quan l'anima vola* (1937).

VII

CONTENIDOS DEL CD



< Marionetas en la calle. (Archivo CDT).

Ideas Críticas

Iniciación de un Teatro de guerra, Jesús Izcaray,
Loa y defensa de la comicidad, Antonio Fernández Lepina,
Escenarios madrileños I, Antonio Fernández Lepina,
Visión de conjunto. Estrenos, Antonio Fernández Lepina,
Escenarios madrileños II, Antonio Fernández Lepina,
Un teatro digno de estas horas. Talía no se entera, Juan Ferragut,
El teatro en Madrid durante la guerra I, César García Iniesta,
El teatro en Madrid durante la guerra II, César García Iniesta,
El teatro en Madrid durante la guerra III, César García Iniesta,
El teatro en Madrid durante la guerra IV, César García Iniesta,
El teatro en Madrid durante la guerra V, César García Iniesta,
¿Nos renovamos en teatro?, José Mas,
Comentario a la hora actual del teatro, José Ojeda,
Cervantes en nuestra trinchera, Eduardo Ontañón,
Orientación a nuestros teatros, José Ramón Otaola,
Arte y política del teatro, José Ramón Otaola,
Teatro de la revolución y la revolución del teatro, Félix Paredes,
El deseo y la realidad. Sólo interesa aquello que se entiende";, Valentín de Pedro,
Abolengo del actor español. En el principio fue Lope de Rueda, Valentín de Pedro,
En busca de un arte popular. Nuestro teatro nació de cara al pueblo, Valentín de Pedro,
El teatro que el momento exige, Eusebio Rodríguez Malo,
Ensayo de teatro experimental, Mateo Santos,
Teatro de tesis, Rafael Segovia Ramos,
Notas para la creación de un Teatro Nacional Español, Federico Blas Torralba Soriano,
Razón y ser de la dramática futura, Gonzalo Torrente Ballester,
Teatro y presente, Manuel Tuñón,
La força social i revolucionaria del teatre, Manuel Valldeperes,
Maese Pedro frente a los parapetos, Adrián del Valle,

Textos teatrales

El comissari del poble, Ángel Milla y Agustí Mundet-Alvarez,
Alas rojas, Julio Coterillo Llano,
¡La Nueva España!, José Gómez Sánchez-Reina,
El cuartel de la montaña, José Antonio Balbontín,
El frente de Extremadura, José Antonio Balbontín,
Moñitos, Elena Fortún,
¡España en pie!;; Alvaro de Orriols,
¡España, inmortal!, Sotero Otero del Pozo,
El hombre que recuperó su alma, Francisco Ferrari Billoch,
España en sangre, José Pérez Beltran,
La reina de 'La Colmena', Enrique Beltran y Alfredo Sendín Galiana,
Un teatro de guerra, Anónimo (¿Clemente Cimorra?),
En las trincheras. Cuatro temas de guerra, Anónimo,
Guadalajara-Italia, Briones-Luis Mussot Flores,
Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto, Briones-Luis Mussot Flores,
El bulo, Santiago Ontañón,
El saboteador, Santiago Ontañón,
El café sin... azúcar, Pablo de la Fuente,
Cuatro batallones de choque, Anónimo (¿Teatro Popular-Luis Mussot Flores?);;
Mi puesto está en las trincheras, Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos,
La evasión de los flamencos, Luis Mussot Flores y Rafael Segovia Ramos,
A la orden de la República, Luis Mussot Flores,
¡No pasarán!, Luis Mussot Flores,
¡Hacia la victoria!, Gabriel G. Narezo,
Ixuxú..., L. Garcipeón,
Romance azul, Rafael Duyos,
Unificación, Jacinto Miquelarena,

Montaje y representación

Elementos para una plástica teatral española, Francisco Carreño,
Escenario. Indumento y decoración I, José Dhoy,
Escenario. Indumento y decoración II, José Dhoy,
Escenario. Indumento y decoración III, José Dhoy,
Escenario. Indumento y decoración IV, José Dhoy,
Escenario. Indumento y decoración V, José Dhoy,
Postura escénica, José Dhoy,
Indumento y decoración I, José Dhoy,
Indumento y decoración II, José Dhoy,
Indumento y decoración III, José Dhoy,
Indumento y decoración IV, José Dhoy,
Indumento y decoración V, José Dhoy,
Indumento y decoración VI, José Dhoy,
Indumento y decoración VII, José Dhoy,
Indumento y decoración VIII, José Dhoy,
Escenografía, Luis Llana,
Notas para la creación de un teatro nacional español I, Federico Blas Torralba Soriano,
Notas para la creación de un teatro nacional español II, Federico Blas Torralba Soriano,
Razón y ser de la dramática futura I, Gonzalo Torrente Ballester,
"Razón y ser de la dramática futura II, Gonzalo Torrente Ballester,
La força social i revolucionaria del teatre I, Manuel Valldeperes,
La força social i revolucionaria del teatre II, Manuel Valldeperes,
Hacia un teatro para el pueblo, F. Martínez Allende,
El actor y la guerra, Luis Mussot,

Alexis y La Comisaria son, en nuestro teatro, Severino Mejuto y María Angela del Olmo.



Alexis es uno de los intérpretes principales.



SOLDADOS EN LAS BARRICAS Y EN EL ESCENARIO

Teatro de guerra para la guerra. Un episodio de la lucha civil viva, que hoy tiene para nosotros ejemplaridad extraordinaria. Trincheras en las calles y trincheras en la escena. Disciplina, heroísmo, fe en la victoria, estabilidad de grandezas en la ficción y en la realidad. Soldados, soldados, soldados... soldados en las frentes de Madrid. Soldados en las batallas del teatro que miran a los soldados de la escena. El heroísmo es un espejo. Todos sus reflejos son heroísmo.

Antes, mucho antes del 18 de julio, "La tragedia optimista" hubiera sido para

nosotros una obra optimista. En una guerra que dió la libertad es muy otro. Aquellas escenas dramáticas son ahora vitales, sentimos palpitar sobre las escenas que nos rodean. Es la escena, el camino optimista... optimista que el porvenir de paz se ve optimista la tragedia.

"LA TRAGEDIA OPTIMISTA" El dramaturgo sevillano Juan

Escena del segundo acto



la inagraciable. Su obra — parcho en otro lugar — no es un guardia, sino un drama vital. En lugar de hacer la obra, por realismo. No una gran obra fiel a la verdad. Un teatro villante a los espectadores se supieron hacer — igual que el — de Milicias vivas al Ejército disciplinado por el real, que supo organizar a todo los era militares con intervencionistas los que en y sus hombres, cuando no vencer más que con su triunfo.

Cambiando los escenarios y



Teatro de guerra

no traerá únicamente el recuerdo de un pueblo esclavo. Hoy, su significado es profundo y humano, aquellos incidentes porque los hemos hecho nuestros, y los hemos olvidado. Ya no es una obra cursiva de propaganda, sino una obra que nos enseña a vivir con la victoria. Ella nos dice con la sangre actual. De ahí que sea

"La tragedia optimista" podría ser nuestro drama de guerra. La creación del Ejército regular, la actuación de los comunistas, todo cuanto allí ocurre ha tenido exacto desarrollo en la hora presente. Ellos lo consiguieron. Nosotros lo estamos logrando. Ellos vencieron. Nosotros también venceremos.

FICCIÓN Y REALIDAD

La entrañable solidaridad que la U. R. S. S. nos presta—antes que nosotros pasá por la misma tragedia—ha sido alicata para todos. Al conmemorarse el XX aniversario de su liberación, Madrid quiere rendirle un homenaje de admiración y de amistad. Y en el teatro representó "La tragedia optimista".

El día del estreno—llena la sala de comitentes, de jefes militares, de obreros y de artistas—el público vibró de emoción. Luego, a la salida, sonando aún en nuestros oídos el acordeo melancólico de Alexei, las frases de La Comandante, el clamor de la lucha y los disparos de la escena, aquello nos pareció más verdad que nunca. Por una vez la ficción nos supo a realidad, porque en la calle—¡calles heroicas de Madrid invicto!—la guerra continuaba. Resplandor de oscuridades, parapetos, reventar de granadas, y allá lejos, las ametralladoras, las bombas y la fusilería. La ficción y la realidad se confundían.

Una vez más hemos de estar agradecidos a la U. R. S. S., el país hermano. Una obra cinematográfica—"Los marineros de Cronstadt"—supo hacer lóvicos en los días angustiosos en que Madrid parecía presa fácil para satisfacer las ansias del

PER NUESTRO DRAMA DE GUERRA
Vladimir se ha hecho un regalo



letrados
una de ve
s. Un dé
no en al
de que
autorizado
misión, a
muestra al
aproximada,
lejos de p
esta me
no, el ejér
de guerra
esta los día



Un momento del segundo acto de "La tragedia optimista".



Al frente de los marinos del pueblo, un pequeño comandante.

fascismo internacional. Y ahora, en los momentos de forjar un Ejército que nos traerá la victoria, llega "La tragedia optimista" para servir de guía, de estímulo y de aliento. ¡Salud, camarada Vásevold Viaschniewski! Madrid te saluda agradecido.

ARTISTAS AL SERVICIO DEL PUEBLO

Por primera vez en lo que va de guerra el teatro se ha constituido, tomando el ritmo de los instantes trágicos que vivimos. Ello se ha debido a la creación de este teatro de Arte y Propaganda. La representación de "La tragedia optimista", Vásevold Viaschniewski—auténtico marino de Cronstadt—, ha constituido un éxito digno de señalarse. Nunca hasta este momento habíamos visto en todos—actores, músico, escenógrafo, director—un mayor entusiasmo. Cada uno aportó cuanto podía.

El movimiento escénico es justo, preciso, espontáneo. El grupo de marinos se mueve y habla con naturalidad sorprendente. Más que actores son personas que viven plenas de humanismo y energía. El teatro de masas—y esto es "La tragedia optimista"—es ahora cuando por primera vez se representa en España. Santiago Ostafón—artista multifarín, siempre activo—ha encarnado el drama de Viaschniewski con una escenografía moderna—sin perder ni un momento el realismo de la obra—, que es un acierto total. El escenario en rampa, el fondo con proyección cinematográfica, las luces, todo contribuye de forma espléndida a valorizar las escenas, a servir como fondo adecuado y expresivo al espíritu de la obra. La música también juega papel principal en "La tragedia optimista". Un compositor tan dueño de su arte como Jesús García Leza subraya con motivos de muy bellas formas los momentos dramáticos.

Así, una dirección inteligente, un decisorio, magístico y un músico de talento, en unión del grupo de actores del Teatro de Arte y Propaganda, ha conseguido crear un espectáculo apropiado a nuestra lucha, rindiendo al mismo tiempo justo homenaje a la U. R. S. S. en el XX aniversario de su Octubre glorioso.

F. HERNANDEZ-CIRRAL.



"La tragedia optimista" fue representada en Moscú con los más poderosos sucesos. He aquí una foto



**Teatro para una guerra
(1936-1939)**

**Textos y documentos
de**

Luis Miguel Gómez Díaz,
*se acabó de imprimir
en los últimos días
de noviembre de 2006.*



Centro de
Documentación
Teatral

