

en medio de un conmovedor paisaje de primavera; se ven interrumpidos sucesivamente por las cuatro cabezas del monstruo, que les amenaza y al final hay una espantosa tormenta y aparece el monstruo completo, pues sabido por todos los campesinos es que los sapos salen a flor de tierra cuando llueve. El fascismo, que es el monstruo, intenta matar a José y Fosirena, pero la nube productora de la tormenta, que representa la interpretación materialista de la Historia, hace que cada gota de lluvia se convierta en un obrero, y entre todos éstos, José y Fosirena matan al monstruo, que muere gritando: ¡Socorro! ¡La civilización occidental!, etcétera".

La guerra. Habitualmente, el teatro llegaba hasta el frente de la mano de las Guerrillas del Teatro, del Altavoz del Frente o de otras organizaciones similares, divididas en equipos de tres o cuatro personas. En esas condiciones era de todo punto imposible representar esas obras tan excelentes de 80 ó 90 páginas que ahora se están descubriendo, y difícilmente puede pensarse en algo distinto a la recitación de algunos romances o la escenificación de una escena breve y directa, porque existían demasiados frentes y numerosas unidades, mientras que eran muy escasos los medios y terriblemente apremiantes las circunstancias.

Del genuino teatro de agitación tan sólo se conserva un escaso puñado de obras, publicadas por las revistas o recogidas

en folletos, porque casi ninguna accedió a las páginas de los libros. Entre los textos salvados figura un folleto de poco más de veinte páginas que bajo el título de "Teatro para combatientes" acoge tres obritas de Herrera Petere: "Monólogo del fusil", "Torredonjil" y "La voz de España", editado por el Subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda, sin mencionar año ni lugar de impresión, al precio de 20 céntimos, en la serie Teatro para el frente.

"Monólogo del fusil" es un romance que también aparece en el libro "Guerra viva" (Ediciones Españolas, 1938), aunque en una versión considerablemente reducida de únicamente 22 versos frente a los ochenta largos de esta ocasión. Debajo del título hay una curiosa indicación en la que creemos necesario detenernos: "Para recitar disfrazado de fusil"; es decir, de esta advertencia y del hecho de que fuese incluido en un volumen de teatro, puede deducirse que al menos algunos romances superaban el nivel de las simples recitaciones, encontrándose en los límites inciertos que separan a las composiciones poéticas puras de las formas teatrales más elementales. A nuestro juicio, este dato puede ayudar a explicar la tremenda popularidad del Romancero de Guerra.

Las otras dos obras, "Torredonjil" y "La voz de España" son breves diálogos entre dos soldados y un campesino y dos soldados con un fascista encubierto, respectivamente destina-

das a subrayar el comportamiento que los componentes del ejército de la República debían observar en sus relaciones con las gentes del campo y a contrarrestar el derrotismo y las inhibiciones estimulando al combate.

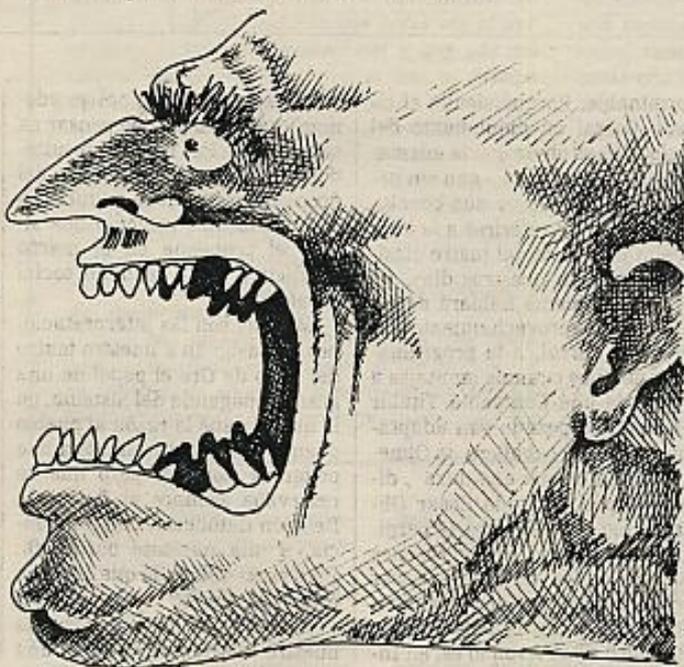
Herrera Petere, autor popular, premio nacional de Literatura en 1938, como repetidamente se ha recordado estos días, combatiente voluntario y redactor de "Milicia Popular", el periódico del 5.º Regimiento, colaborador incansable de múltiples publicaciones y poeta del Romancero, conocía sobradamente las inquietudes y las necesidades del frente, siendo también muy consciente de las ineludibles exigencias en medio de las cuales debía desarrollar su trabajo. Obras de otro tipo (más extensas, etcétera) podían quizá resultar literariamente más significativas, pero, desde luego, poco eficaces desde el punto de vista de la guerra. Petere, como otros autores (Rafael Alberti y Miguel Hernández, entre ellos), optó por estas escenas elementales, susceptibles de ser representadas en cualquier momento sin excesivos ensayos, sumamente concretas, con la única escenografía de un corro de milicianos atentos. Este era el verdadero teatro de agitación, el que todos los días llegaba hasta las calles y las trincheras, fortaleciendo y formando la moral de los combatientes, que actualmente se ha convertido en un testimonio de inapreciable valor. ■ GONZALO SANTONJA.

TEATRO

¿Por qué ese silencio?

En realidad, un solo espectáculo electoral en la cartelera madrileña: "España coñ", de Pedro Ruiz, en el Barceló. No sé lo que va a venir ahora por este camino de la chirigota; si la crítica política se limitará a aparecer más o menos burdamente en las revistas de siempre, o si se intentará plantear, con algún rigor, y divertidamente, un tipo de espectáculo que recoja las líneas de nuestra vida pública. La verdad es que a nivel de los grupos independientes —y uno piensa en seguida en Tábano y en su "Castañuela 70"— nunca ha faltado la tendencia a incluir ciertos signos de revista, reordenándolos con sentido crítico, dándoles incluso la vuelta, queriendo encontrar en ellos una vía de comunicación fácil y mayoritaria. En todo caso, son intentos que se inscriben dentro de una búsqueda ajena a la espontánea facilidad con que se arman las revistas políticas. Aquí los gobernantes han sido personajes lejanos e intocables y la crítica ha tenido que moverse por vericuetos criptográficos que nada tienen que ver con la claridad y el descaro propios de un teatro satírico, coyuntural y directo.

En todo caso, si uno considera los grados de politización que han proclamado nuestros actores, y la posibilidad de ser ahora más libres y más explícitos, choca un poco que no hayan aparecido varios espectáculos ligados a la campaña electoral. Algunos cantantes sí han intervenido en las fiestas de los partidos de izquierda, especialmente del Partido Comunista; los escenarios, sin embargo, no han reflejado el compromiso político de tantos actores, siendo prácticamente los empresarios de siempre quienes, al socaire de los tiempos, han ofrecido en los escenarios tradicionales algunos espectáculos que podían incidir en la "meditación electoral". Sin que mi observación quede contradicha



por el hecho de que algún grupo, como es el caso del TEI, haya ofrecido su trabajo en una sesión a beneficio de la campaña de un determinado partido.

Decir que todo esto ha sucedido porque los actores no han querido mezclar el teatro con la política sería una respuesta demasiado fácil. Porque aparte de que esa mezcla siempre se da, el moderno teatro español está lleno de frustrados intentos de explicitación política militante. ¿Cómo entender, entonces, esa ausencia del panfleto cuando era el momento coyuntural de legitimarlo? Y si se quería evitar el "teatro de circunstancias" —supuesto muy hipotético, porque casi la totalidad de nuestro teatro independiente sigue siendo, y tal vez quiera ser, "teatro de circunstancias"—, ¿no era lógico que hubiera aparecido un repertorio político destinado a ensanchar y enriquecer las propuestas programáticas? ¿Implicaría esto, en el contexto de la campaña, del aluvión de carteles, declaraciones televisivas, mítines y anuncios, que el teatro es un instrumento de comunicación social sin interés? ¿No es ello una negación de lo que tantas veces sostienen los paladines de un teatro "específicamente" político?

La verdad es que choca un poco que, a la hora de hablar de un "teatro para las elecciones" haya que citar únicamente, por lo que a los escenarios de Madrid se refiere, la revista política "España coñi", que, además, estuvo poquitos días en cartel.

Esta nota sólo quiere proponer un hecho a reflexión. En una sociedad en la que, tantas veces, los grupos plantean un teatro políticamente esquemático por razones didácticas, y donde buena parte de la profesión ha expresado a menudo sus compromisos políticos, no ha existido, en el momento justo, un teatro que contribuyera a formar e informar al electorado.

Decir que el teatro "estaba en la calle" o en los mítines me parece una respuesta falsa. Porque, aparte de tratarse de manifestaciones de naturaleza distinta, supondría que el teatro sólo existe cuando la vida política se enclaustra, en lugar de pensar que cada circunstancia condiciona su teatro, y que la tesitura electoral —que era, en la España

del 77, muchísimo más que una simple campaña de tres semanas— debía alumbrar el que le era propio.

El dato queda ahí, volcado sobre tres destinatarios fundamentales. Los hombres de teatro, los responsables de los partidos y cuantos han contribuido a que el teatro no cuente a la hora en que la calle se llena de vida política.

■ JOSE MONLEON.

¿Qué hacemos con nuestros clásicos?

Cuando César Oliva titula su trabajo "Corral de Almagro: una propuesta sin resolver", nos abre las puertas de un pasillo in-

glatterra, de la Royal Shakespeare Company—, es evidente que, cumplido el formulismo, habrá de ser en áreas más vastas, frente a públicos más amplios, inserta mucho más profunda y comprometedoramente en nuestra vida cultural, donde esa Compañía podrá encontrar los estímulos y razones de su existencia. De no ser así: ¿qué sentido tendría la propuesta? ¿Cómo iban a resolverla unas cuantas representaciones, vistas por unos pocos, en el Corral de Almagro? ¿Qué nivel podría alcanzar esa indagación teatral y de qué servirían los logros desconectados de la marcha general de la escena?

Se ve, pues —y por eso habla de un pasillo interminable— que si la simple representación de obras clásicas en Almagro es

expresión crítica, sometida a las claves y autocensuras a que obligaba el Absolutismo —porque en los años pasados, la situación política española estableció una relación con los clásicos que conviene contemplar. De un lado, el Régimen solicitó y subvencionó —llegando a dedicar el primero de los teatros oficiales, el Español, a ese menester— la representación de los clásicos, por ver en ellos, sin duda, una imagen cultural del Imperio. El valor dramático de las obras era, seguramente, lo de menos. Lo de más, cuanto había en ellas de encarnación de un tiempo histórico de Grandeza por el Imperio hacia Dios—, de correlación, siquiera aparente, con los ideales del Absolutismo y de "afirmación nacional". Del otro, el Régimen procuró evitar cual-



terminable. Porque siendo el citado Corral un monumento del siglo XVI, es obvio que la afirmación de César Oliva —aun sin necesidad de conocer sus conclusiones— ha de referirse a la irremediable presencia del teatro clásico español en nuestros días.

Si el problema hubiera de reducirse al aprovechamiento del precioso Corral, a la programación de unos cuantos montajes a cargo de una Compañía Titular —que ha empezado con adaptaciones de "El caballero de Olmedo" y "La lozana andaluza", dirigidas por el citado César Oliva—, creo que todo estaría perdido de antemano. Si por razones comprensibles se quiere hacer del Corral de Almagro el domicilio simbólico del esfuerzo —como Stratford upon Avon lo es, en In-

una respuesta marginal y, además, que no es posible pensar en una indagación rica en resultados y a la vez desconectada del proceso general de la cultura, no nos queda otro remedio que situar el problema en el marco conflictivo de la realidad social española.

Muchas son las interpretaciones que asignan a nuestro teatro del Siglo de Oro el papel de una gran propaganda del Sistema, en la que se daba la razón al pueblo cuando había que quitársela a la peligrosa nobleza, pero que se reservaba siempre al Rey, a la Religión Católica y, con frecuencia, a una naciente burguesía. Digo esto —sabiendo que otros no están de acuerdo con tal análisis y tienen a la mayor parte de nuestro teatro clásico como una

quier interpretación crítica de esos textos, cualquier intento de penetrar en ellos a la luz de cualquier perspectiva democrática. En un tiempo en el que, por ejemplo, Jean Vilar levantaba "El Alcázar de Zalamea" contra De Gaulle, mostrando el conflicto entre el poder militar y el poder civil, aquí, con el Generalísimo en la Jefatura del Estado, se hacía la obra en el Español sin el más mínimo problema. Las refundiciones se limitaban a suprimir versos farragosos, a poner la fábula en primer término, sin entrar en ningún problema de actualización, es decir, de confrontación entre el "tiempo" de la obra y el nuestro.

Ello explica la paradoja —que no veíamos con claridad cuando estábamos sumergidos en ella—