

NOTAS SOBRE EL TEATRO PROLETARIO ESPAÑOL DE LA PREGUERRA: GUERRA A LA GUERRA Y MISERIAS

Carlos MATA INDURÁIN
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (1995) 11: 1; 68-87]

En este artículo se estudian dos obras del teatro proletario español de la preguerra: «Guerra a la guerra», de Manuel García, y «Miserias», de Rafael Perpiñán, dos piezas breves, de escasa calidad literaria, en las que con un mínimo de acción y diálogo se defienden melodramáticamente ideas comunistas y pacifistas. Redactadas en 1934, la primera fue prohibida, la segunda se representó en la Casa del Pueblo de Madrid (marzo 1936).

Study of two plays of «proletarian theatre», «Guerra a la guerra», by Manuel García, and «Miserias», by Rafael Perpiñán; both short plays, of little literary value, consist of simple dialogue supporting communist and pacifist ideals with a melodramatic approach. Written in 1934, only the second was performed in the «Casa del Pueblo» of Madrid (March 1936), the other being forbidden.

1. Introducción: teatro social, teatro político, teatro proletario

Las dos obras que voy a comentar, *Guerra a la guerra* y *Miserias*, podrían agruparse bajo el epígrafe de «teatro proletario». Ahora bien, es este un campo sobre el que existe muy poca bibliografía y los distintos críticos utilizan diversas etiquetas para designar cosas más o menos próximas: además de las tres que figuran en el título de este apartado, podemos encontrar también las

* Agradezco a Víctor García Ruiz haberme sugerido este tema de trabajo en el marco de su curso de doctorado sobre «El teatro español de los años 30» (junio de 1993), así como las copias xerográficas por él obtenidas de estas dos obras.

de «teatro de agitación política (o social)» «teatro revolucionario», «teatro comprometido», «teatro popular», «teatro de masas», «teatro de propaganda» (y también «teatro de guerra» y «teatro de urgencia»). Antes de analizar las dos obras mencionadas, trataré de aclarar algunos de esos conceptos, yendo de lo más general (el teatro social) a lo más específico (el teatro proletario).

En su estudio *El teatro social en España (1895-1962)*, García Pavón nos ofrece una delimitación de ese concepto; indica que ha reducido su estudio «a aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección» (18). Podemos comparar su delimitación con la definición de teatro social que ofrece Torrente Ballester en *Teatro español contemporáneo*:

Por «teatro social» se entiende, pues, el que, con varios fines y diversas intenciones, incorpora a la escena esa dinámica y problemática situación, excluida por derecho de conquista cualquiera otra materia dramática. Se escribe hoy de esa clase de teatro desde muchos puntos de vista, agrupables en dos, es a saber, marxistas y cristianos. La intención de todos ellos desplaza el juicio del campo estético al político y moral. (83)

El teatro político sería una variedad dentro del teatro social. En palabras de Pérez de Ayala en *Las máscaras*: «En el propósito del autor [político] no está demostrar la veracidad de un principio político, sino demostrar prácticamente la ineficacia o perversidad de una sombra imperante, costumbre o ley» (García Pavón, 99). Y, a su vez, el teatro proletario constituiría un subgrupo dentro del teatro político: es decir, un teatro político de izquierdas, más o menos revolucionario, en el que habría que distinguir, como se-

ñala García Pavón (16), las distintas ideologías políticas imperantes: fundamentalmente, socialista, comunista y anarquista. En cualquier caso, el mismo autor indica las características generales de este tipo de teatro proletario en el que se engloban las dos obras que luego comentaré:

El viejo teatro social vivía y fomentaba la lucha de clases. No al servicio de la literatura, sino del partido, el sindicato o la propia minerva reformista del autor. Era un teatro de ataque. Compañero del mitin, el panfleto o el periódico de facción. Teatro de tribuna, propagandístico. Al igual que el teatro contrarrevolucionario lo era en definitiva del contaataque, del bando opuesto. Expresiones de dos fuerzas en pugna, parapetadas en posiciones inflexibles. Teatro en el que argumento, situaciones y diálogo –abundante éste en discursos políticos y consignas– servían directamente a una acción partidista. No eran dramas para todos, sino para los correligionarios o a punto de serlo. No eran dramas que purificasen el alma del espectador o le deleitasen con sus calidades, sino que le exaltaban y señalaban el enemigo.

(García Pavón, 22)

Más interesante para mi propósito resulta el trabajo de Miguel Bilbatúa, quien, en primer lugar, reseña brevemente los importantes libros de Luis Araquistain, *La batalla teatral*, y de Ramón J. Sender, *Teatro de masas*. Señala que Araquistain sólo propugna en su obra una renovación del teatro burgués existente, sin modificar sus estructuras comerciales ni su concepto del espectador, negando la existencia de un teatro político:

Hay que reconocer que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y temas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros. El teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es esa su misiva, y de rechazo despres-

tigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas. (Araquistain, 27)

Sender, en cambio, aboga por un cambio total en el teatro burgués: pide un nuevo espectador (proletario) y, en consecuencia, un nuevo teatro (político):

El teatro al uso es terriblemente conservador y burgués. El 'teatro puro' –poético– es embriagador y se agarra a los resortes más blandos de la vieja tradición estética, al concepto inerte y mortecino de lo 'artístico'. A espaldas de todo esto queda la verdad dramática y dramática, el teatro teatral, activo, dinámico, que exalta y estimula la realidad de nuestra vida, siempre en marcha, siempre avanzando, que recoge sus mejores vibraciones y las proyecta valientemente hacia las sombras de mañana para desentrañarlas si puede y si no para darles una forma emocional. Este teatro –teatro por antonomasia– es el teatro político (Sender, 47 ss., cito por Bilbatúa, 24).

A continuación, Bilbatúa traza una clasificación, bastante acertada, de los intentos de renovación del teatro en los años 1931-1939, que en su vertiente «popular» –como el propio crítico señala, el término «popular» es muy vago– se dividen en dos grandes zonas: 1) un teatro «para» el pueblo, en el que se incluyen las «Misiones Pedagógicas» y los teatros universitarios populares como «La Barraca» y «El Búho», que tratan de llevar el teatro al pueblo, al campesinado más que al proletariado; y 2) un teatro «del» pueblo, distinguiendo a su vez dos aspectos, el teatro representado en las Casas del Pueblo e instituciones similares, y el teatro de agitación durante la guerra: «Teatro de Urgencia», «Guerrillas del Teatro», «Nueva Escena», «Teatro de Arte y Propaganda», etc. (Bilbatúa, 44)

Me interesan de manera especial las páginas que Bilbatúa dedica al teatro representado en las Casas del Pueblo pues me consta que por lo menos una de las obras que voy a reseñar, la titulada *Miserias*, se representó en uno de esos locales. Señala

Bilbatúa varias características: 1) la influencia ideológica será distinta según los distintos grupos políticos; 2) se trata de un teatro no comercial, por lo que habrá que tener en cuenta el carácter marginal de los autores y obras representados; 3) a veces son los miembros de la propia organización quienes escriben directamente para los grupos; 4) las obras representadas serán: juguetes cómicos tradicionales (sainetes), zarzuelas más o menos adaptadas a las condiciones del local en que se representan, o bien obras de tesis con una gran carga ideológica. Este es el caso de *Guerra a la guerra* y *Misérias*.

Igualmente interesante resulta el trabajo de Christopher Cobb «Teatro proletario-Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934», que estudia la actividad teatral de los grupos relacionados con el B.O.C. (Bloc Obrer i Camperol), que concebían el teatro, «eminentemente revolucionario y eminentemente obrero», como medio de propaganda. En palabras de M. Faure, ese teatro «ha de esser un teatre de proletaris per proletaris»¹; o como opinaba J. Vallespinós: «Teatro humano, teatro social, teatro de multitudes, teatro de todos y para todos los explotados. He aquí nuestro teatro»². Cobb estudia las actividades del «Teatro de Masas» del B.O.C y ofrece (extractando citas de la prensa obrera catalana de aquellos años: *L'Hora*, *La Batalla*, *Front...*) algunas notas sobre ese teatro proletario: su carácter «didáctico», ya que ha de despertar la conciencia de la clase trabajadora, haciendo ver a los obreros cómo son explotados por la minoría burguesa; la dificultad para encontrar textos adecuados³; la preparación de los actores;

¹ *L'Hora*, 30 de abril de 1931 (citado por Cobb, 251).

² «Nuestro teatro», *La Batalla*, 23 de julio de 1931 (citado por Cobb, 253).

³ R. Marrast (9) recoge esta noticia sobre la convocatoria de un concurso de obras teatrales en un acto aparecida en *Octubre*, núms. 4-5, octubre-noviembre de 1933, 39: «De acción rápida y contenido ideológico de clase. El tema tendrá que ser español: sucesos revolucionarios o problemas que interesan a los trabajadores».

los lugares de representación; la escenografía, etc. Puede consultarse también con provecho «El grupo teatral *Nosotros* (Entrevista de Christopher Cobb con Irene Falcón)», sobre ese grupo de teatro proletario madrileño.

Por último, el panorama del teatro político se debe completar con el teatro «de derechas», que en esos años, según indica García Pavón (21), fue muy escaso. Igual que en el caso del teatro «de izquierdas», su calidad es poca, limitándose las más de las veces a un burdo ataque que trata de ridiculizar a los obreros y sus intentos asociacionistas, como en *La Oca*, de Muñoz Seca. Aparte, existen en los años inmediatamente anteriores al estallido de la guerra algunas obras que tratan de exaltar los valores tradicionales; así, *Teresa de Jesús* (1932), de Marquina; *El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934) o *Cisneros* (1935), de Pemán. Y, en fin, por otro lado quedaría el teatro de la guerra (estudiado por Mundi Pedret). En cualquier caso, no existe, como cabría esperar, un teatro falangista, tal como señala Rodríguez Puértolas (I, 251).

2. «Guerra a la guerra», de Manuel García

Como expediente 6.467, legajo número 968 de la Dirección General de Seguridad figura esta «Velada teatral, que fue prohibida en virtud del informe de la Asesoría, organizada por la Agrupación Cultural Deportiva de Artes Blancas, el día 8 de Diciembre de 1935, en el Teatro Rosales». Transcribo a continuación dicho informe de la Asesoría Jurídica:

Guerra a la Guerra, poesía dialogada en un cuadro, original de Manuel García, constituye un diálogo entre abuelo y nieto en el cual, a pretexto de combatir la guerra, idea respetable en el aspecto puramente especulativo y aun admisible desde el punto de vista legal, se ataca en

realidad, en términos de gran crudeza, la idea de la patria y el sentimiento patrio. La obra es de un marcado y declarado sabor comunista, incompatible con las actuales instituciones, considerada en su aspecto de pública representación./ En virtud de lo expuesto, el Abogado del Estado que suscribe estima que/ PROCEDE desautorizar la representación solicitada./ Madrid, 7 de Diciembre de 1935./ El Abogado del Estado [y la firma]⁴

Debajo figura: «8 de Diciembre de 1935/ Prohibida su representación./ EL DIRECTOR GENERAL [y la firma]»⁵.

Desde el punto de vista formal, se trata de una tirada de versos endecasílabos —de escasa calidad literaria, pero eso es lo que menos importa para el autor— en romance é-a (romance heroico), lo que da a la obra cierto tono de gravedad. Como obra de teatro, también deja mucho que desear, pues no se representa ninguna acción en escena, sino que se trata de un diálogo entre un abuelo y su nieto, diálogo que sirve como vehículo reflexivo para transmitir una serie de ideas y contenidos ideológicos. En este sentido, se comprende que el número de personajes se haya reducido al mínimo, dos, para que exista una estructura de pregunta y respuesta; o una exposición por parte de uno y la refutación o comentario por parte del otro. Sorprende, por otro lado, la ingenuidad con que está concebida la obra, que explota un simbolismo elemental: el abuelo (la experiencia, el saber acumulado) postula las ideas comunistas al nieto, de unos diez años (el futuro, la nueva generación que debe ser aleccionada y ganada para la causa), apelando a un recurso melodramático: la muerte del padre del niño en una guerra anterior y la consecuente muerte de la madre, de inmediato, al enterarse del fallecimiento de su esposo. Llarna la atención, en este sentido, la transformación del joven:

⁴ Tanto en las citas de estos informes como en el propio texto de las obras, restituyo algunos acentos y signos de puntuación que faltan.

⁵ Al final del texto figuran los datos de composición: «Madrid, 16 de febrero de 1934».

aparece despreocupado, alegre y dispuesto a marchar a la guerra al principio de la pieza (entra marcando el paso al compás de los sonidos militares que se escuchan y pronuncia su pequeña «*laus Hispaniae*» tal como le ha enseñado su maestro de escuela); pero, tras la enérgica arenga de «su abuelito», pasa a convertirse en un joven «pionero» del comunismo, nada más escuchar la exposición de las ideas principales de su doctrina.

En otro sentido, es importante la apelación directa al espectador –ese «tú», hombre y mujer al que se dirigen abuelo y nieto al final–, pues resulta evidente que la función principal de la obra es el *movere* al espectador con un objetivo, evidentemente, proselitista: se trata de declarar la *guerra a la guerra*, como indica el título, pero también de ganar adeptos para la causa comunista. En este sentido, la exposición de las ideas marxistas o comunistas (fraternidad universal, unión de los trabajadores del mundo entero, ataques al capitalismo, al burgués, a la religión, que es adormidera del pueblo, etc.) no son en modo alguno veladas, sino que se manifiestan explícitamente. Los ataques a la patria (o más bien la negación de la idea de la patria) son también claros y explican evidentemente las razones de la prohibición.

A continuación, resumiré brevemente la «acción» de la obra al tiempo que iré extractando los pasajes más significativos. La situación de partida es bien sencilla: después de escucharse –durante unos instantes en que está la escena sola– gritos, cánticos y sonar de instrumentos musicales, como si los profiriera una multitud enardecida, un abuelo y su nieto entran en escena, que representa un cuarto humilde⁶. El abuelo exclama:

⁶ He aquí la acotación inicial: «Se desarrolla en un cuarto de aspecto humilde, cuarto de obrero, y no le es necesario describirle porque *para el objeto que persigue*, no le son precisas, en el lugar de la escena, estas o las otras cosas. Dejo a quienes hayan de representar este trabajo semejante tarea. Lo único que se

¡Canta, pueblo mil veces desdichado!
 ¡Grita y lanza tus vivas y tus mueras,
 sin pensar que con ellos te construyes
 el dogal que a tu cuello se rodea!
 ¡Canta, como cantaste no hace mucho
 tus canciones de notas patrioteras!;
 pero a mí no me mezcles en tus cantos
 que, al oírlos, mi mente se recuerda
 del momento en que fue muerto mi hijo
 defendiendo a la patria en las trincheras.

El niño, jugando, muy contento, hace como que dirige los instrumentos que se oyen a lo lejos y luego va marcando el paso. El abuelo se enfada y le ordena cerrar la puerta. Por las palabras del nieto nos enteramos de que el país está en son de guerra para atacar «al infame enemigo que a la Patria/ atrevióse a inferir graves ofensas». El joven se muestra dispuesto a marchar a la guerra «para darles a esos criminales/ con mis manos ¡la muerte más siniestra!» Estas palabras provocan la respuesta airada del abuelo, el primer alegato contra la guerra:

¿Por qué les has llamado criminales
 cuando no los conoces tan siquiera?
 ¿Quién ese rencor terrible ha ido inculcando,
 con perfidia increíble, a tu cabeza
 que en matar, cuando aún nada comprende,
 al que llama enemigo sólo piensa?
 Yo he tenido la culpa. No debí
 confiar tu enseñanza en esa Escuela
 que ha ensalzado el gran crimen colectivo
 (eso, y no otra cosa, son las guerras)
 y que llama efemérides gloriosas
 a sus hechos tan bárbaros...

necesita tener, y ello en sitio bien visible de la escena, es una pistola y una escopeta, ambas de juguete» (la cursiva es mfa).

El abuelo continúa explicando a su nieto que no deseará hacer la guerra cuando comprenda todo su horror; es más, él se alegrará si decide luchar contra la guerra

y contra esa molicie miserable,
que en nombre de la Patria al Pueblo alienta
para que en el fragor de sus terribles luchas
deje de ser humano y se convierta
en Horda que asesina y que viola
alocada y en sangre y fuego envuelta...

Esta filípica del abuelo contra la guerra es suficiente para que el nieto se entristezca y rompa a llorar: «Me pusiste muy triste y la congoja/ me está haciendo llorar». El niño se entusiasma de nuevo y dice que en la escuela su maestro les ha enseñado a amar a la Patria, porque España es heroica, y tiene buenos paisajes, y arte, y literatura; y le pregunta a su abuelo cuál ha de ser su Patria, si considera que España no lo es, a lo que aquél responde convencido: «¡La Humanidad entera!/ ¡El Mundo todo! [...] / ¡Todos somos hermanos!» Sigue un ataque a la Iglesia, que no condena las guerras y que bendice las armas homicidas. El niño se asombra al pensar que su abuelo no cree «en el Dios Infinito, Sabio y Justo» ni en su Iglesia, y le pregunta cuál es su religión. El abuelo contesta que no cree en ninguna, «que ellas son el le-targo de los pueblos» —típica idea marxista: la religión como «opio del pueblo»—, pero sí cree en una idea, «El Comunismo rojo», cuyos principios explica: igualdad económica entre todos, igualdad de derechos para todos, extensión de la Ciencia por el mundo. El niño, de unos diez años, queda convencido con estas palabras del abuelo y decide unirse inmediatamente a la causa:

Es hermoso, abuelito, el Comunismo
y pretende implantar cosas muy bellas.
¿Quieres que yo esté al lado de vosotros
los que hacéis religión de vuestra Idea?

El abuelo se alegra de contar con un «bravo pionero/ que defiende desde hoy la causa obrera» y se dispone a contar un relato. Tras arremeter contra los falsos patriotas que enardecen al pueblo para que entre en guerra, pero que luego no dan la cara en las trincheras; contra la prensa «mercenaria y servil» vendida a las fábricas de armas (la «Krup», *sic* por Krupp), por cuyos intereses se hacen siempre las guerras; y contra los «viles logreros» que arengan al Pueblo, «siempre infantil», y consiguen «fortunas fabulosas/ amasadas con sangre»⁷, empieza su historia: hace nueve años, por un incidente diplomático, España, «desgraciada por ser siempre guerrera», se vio envuelta en un nuevo conflicto armado. Una noche la madre vio que el padre había sido muerto en una trinchera y ella murió a continuación, simplemente de dolor. El muchacho se enfurece al escuchar la causa de su orfandad y corre a coger la pistola y la escopeta que están en el escenario (véase la acotación inicial) para vengar a sus padres matando a los que quieren conducir a la «Patria desdichada» al combate, al grito de: «¡Maldita, siempre maldita! ¡¡Maldita sea la Guerra!!»

Sin embargo, el abuelo le refrena, afirmando que el arma que se debe usar es otra, mucho más fuerte, la Idea: la palabra que se ha de extender venciendo las barreras que le ponen el Capital y el Burgués, para llegar «a los parias/ que resignados sufren las afrentas/ del sistema opresor capitalista» y darles este mensaje:

¡Camarada! ¿Por qué no te revelas⁸
luchando por un mañana Comunista
que rompa tu esclavitud y tus cadenas?

⁷ Hay también una crítica social contra los patronos, que piden al pueblo que dé su vida en defensa de sus haciendas y propiedades, «para luego, si pides más jornal/ porque te es imposible la existencia/ arrojarte del suelo y de la casa/ por quien has peleado con fiereza».

⁸ *Sic* en el texto, por *rebelas*.

El ejemplo que hay que seguir es el de «la gran Rusia»: «Asóciate a tus hermanos de martirio/ y lucha para vencer...» Después vuelve a tomar la palabra el nieto, ya completamente ganado para la causa, y la acotación indica que se dirige «Al público»:

No es un sueño pensar en un mañana
en que no existan patrias ni fronteras,
ni Colegios que enseñen a los niños
ese amor exaltado hacia la guerra.

El muchacho prosigue afirmando que hay que forjar «el Amor fraternal que constituya/ la Hermandad que propugna nuestra Idea». La apelación al público se muestra también en los siguientes apóstrofes: «Mas para ello es preciso, camarada,/ que tu hijo...»; «Eres tú quien le tiene que inculcar...»; «Y tú, madre que tienes en tus brazos/ ese niño [...]/ júrame...»; «¿Cómo puedes, mujer, alucinarte?...» Y lo mismo en las palabras finales del abuelo, que cierran la obra:

Y vosotros, los hombres, no acudáis,
cual romeros que fuesen a una fiesta,
a los campos que llaman del Honor,
que el Honor a eso nada se asemeja.
No seáis patriotas de esas patrias
que dirimen a tiros sus contiendas.
¡Que la Patria que manda asesinar
no merece que nadie la defienda!
Gritad todos haciendo un coro inmenso:
¡No queremos luchar! ¡Guerra a la Guerra!!

3. «Miserias», de Rafael Perpiñán

Esta obra, mecanografiada, presenta un sello de entrada en la Dirección General de Seguridad, Asuntos Generales, de 6 de

marzo de 1936⁹. A mano figura escrito: «Estreno día 8 a las 17 horas en velada teatral Casa del Pueblo. Solicitado por el Secretario del Círculo». Se adjunta el siguiente informe de la Sección de Asuntos Generales:

Examinada la obra teatral titulada MISERIAS, original de D. Rafael Perpiñán, cuyo estreno se anuncia para el día 8 de los corrientes en velada teatral de la Casa del Pueblo de Madrid, resulta: Que el diálogo se mantiene y sustenta la ideología peculiar del Círculo solicitante del oportuno permiso. Teniendo en cuenta que el fondo ideológico referido de la obra se ha de desarrollar en el teatro societario a que se ha hecho referencia, sin que fuera de su ideología dicha contenga ataques alusivos a Instituciones, Autoridades o sus Agentes, esta sección estima que/ PROCEDE: Autorizar el estreno de la referida obra y su representación en el teatro de la Casa del Pueblo, y no en otros lugares en donde la exaltación de la ideología de los componentes de la misma puedan herir susceptibilidades de otras ideologías, igualmente respetables para este Centro directivo, que pudieran ser causa o motivo de alteraciones de orden público, que a todo trance y como función principal de esta Dirección deben preverse e impedirse./ Madrid, 7 de marzo de 1936. El Letrado [sigue la firma]

A continuación se añade:

CONFORME: Elévese al Ilm.º Sr. Secretario General, a sus efectos. [firma] 9 de marzo de 1936»; y después: «Visto el informe de la Sección de Asuntos Generales, autorícese la representación de la obra en el lugar indicado. EL DIRECTOR GENERAL [firma]

Miserias es un «Diálogo en un acto y prosa», a cuyo frente va la siguiente dedicatoria: «Dedico este diálogo a las compañeras Alejandrina Serrano, Sagrario Fernández y al cuadro Artístico del Círculo Socialista LATINA INCLUSA»¹⁰. Esta dedicatoria parece

⁹ Sin embargo, la fecha que figura al final del texto es «Madrid, 4 de abril de 1934».

¹⁰ En efecto, todas las hojas van selladas con un cuño del «Círculo Socialista. Zonas centrales. Distritos Latina Inclusa».

indicar que el autor es un miembro de dicho Círculo Socialista¹¹. Se trata de una obra en prosa. Comienza con un monólogo de Fernando, hasta que llega el segundo y último personaje, Alberto, y se entabla el diálogo. Como en el caso anterior, tampoco aquí hay acción en sentido estricto, pues apenas sucede nada en el escenario, siendo lo más importante el mensaje que se comunica a través de las réplicas de los personajes.

Las miserias a las que hace referencia el título comienzan a explicitarse en las primeras palabras de Fernando: «¡Flores, amadas flores! Vosotras, que sois testigos de tantas risas y tantos juegos, ¿por qué no me contáis también los dolores de los pobres desheredados de la fortuna, como yo? [...] ¿Acaso os da vergüenza de amparar tanta miseria?» Las palabras del libro que está leyendo son también significativas: «No más guerras. Los hombres han nacido para amarse y no para odiarse. No; paz, siempre paz; guerra, jamás», palabras que Fernando comenta con estas otras: «Dice bien; la guerra es odiosa; hay que combatir con las armas de la inteligencia contra ella; y, sobre todo, contra los creadores de ella».

Acto seguido se escuchan unos cantos de niños y, tras elogiar la candidez de la niñez, Fernando deja paso a sus tristes recuerdos: cuando él tenía nueve años, estalló una guerra; los soldados, entre ellos su padre, marcharon al combate: «Y de pronto, ¡Horror! Las ametralladoras desgranando su horrible tableteo y muchas vidas segadas. ¡Mi padre!... (TRANSICIÓN) Nada de él volvimos a saber; mi madre, tronchada por el dolor, ¡muerta! Yo, huérfano».

¹¹ Viene después, tras la indicación DECORADO, la siguiente acotación: «Un parque público; en el parque, un banco. Es por la mañana. Fernando, con un libro entre las manos, permanecerá en actitud preocupada. Tiene aspecto de obrero ilustrado, sin trabajo».

En esto llega Alberto, «tipo vagabundo; representa 40 años. Aspecto fatigado»; se sienta en el mismo banco y entabla conversación con Fernando; vuelven a oírse los cánticos de los niños, lo que hace exclamar al recién venido: «Y quién sabe lo que les quedará por pasar. ¡Pobrecillos! ¡En cuanto seáis mayorcitos, comprenderéis lo dura que es la vida! La lucha tan cruenta que hay que librar con infinidad de factores, que se interponen en la vida del trabajador. ¡Misericordias! ¡Hambre! ¡Frío! ¡Desolación! ¡Tristezas y amarguras! ¡Ya veréis las risas en qué van a quedar!». A continuación lee en un periódico la noticia de que se ha encontrado en el campo a una mujer gravemente enferma, que pronto morirá, con su hijo pequeño muerto entre sus brazos, lo que hace exclamar a Fernando: «¡Maldita vida! ¡Qué mal repartida está! Mientras unos se mueren de necesidad, una minoría de avaros, desaprensivos y canallas están con toda clase de comodidades y de lujos. ¡Maldita vida! ¡Qué despreciable eres!»

Alberto le dice que no se desespere, que su vida puede dar fruto puesta al servicio de los humildes y desamparados; la suya, en cambio, no: «Mi vida ha dejado de serlo. Me la cercenó el egoísmo humano». Fernando y Alberto se identifican en sus respectivos sufrimientos: «Veo que nos identifica el dolor»; Fernando le pide a Alberto, su nuevo compañero —«permítame que le dé este fraternal nombre», dice— que le explique su pena, pues las penas compartidas lo son menos. Él, para animarle a hablar, le cuenta que es un huérfano, que hoy camina por el mundo «como un detritus», y que no tiene trabajo: «Y por corolario, sólo encuentro el desprecio y el desamparo de una sociedad en aras de la cual fueron sacrificados mis más caros afectos». Alberto lanza entonces nuevos denuos contra la guerra:

¡El furor bélico! ¡La guerra! ¡Maldita guerra! ¡Su fantasma me sigue!; y si a usted le sumió en la miseria y en la orfandad, a mí me hizo más: llenó mi vida de remordimiento y me obligó a expatriarme de

una tierra que defendí palmo a palmo, y de cuya defensa sólo pude sacar la vida. (RECONCENTRADO) ¡Que más valiera que la hubiese dejado también!

Animado por las preguntas de Fernando, Alberto explica que es extranjero y que, por tanto, peleó en el bando contrario al del padre de su interlocutor. Vienen después nuevas imprecaciones contra la guerra: «¡Odiosa guerra! ¡A los hombres los convierte en fieras!» Sigue contando Alberto cómo un día, después de un terrible combate cuerpo a cuerpo, vio que un hombre con la pierna rota se arrastraba hacia él; entonces dos ideas cruzaron por su mente: la primera, que quería disputarle el único sitio seguro que allí existía, una letrina; la otra, que tenía unas botas de cuero que le vendrían muy bien por haber perdido las suyas; entonces se dejó llevar por su instinto de supervivencia y, en vez de prestar socorro al herido, le aplastó el cráneo; además de las botas, su ración, sus armas y municiones le tomó un medallón que todavía conserva, porque busca sin descanso a la mujer de la fotografía: «Necesito descargar mi corazón ante ella; que me perdone o me maldiga; sin eso no tendrá paz mi espíritu». Se lo muestra y, como podíamos imaginar, resulta que es la madre de Fernando (por tanto, aquel desgraciado al que mató, su padre). Alberto cae de rodillas ante Fernando, éste alza los brazos para golpearle, pero tras una transición le dice:

¡No, alzád! ¡Víctima tú y víctima yo! ¡No! ¡Tú no eres el culpable!
 ¡Los culpables son los que provocaron la guerra! ¡La burguesía sin entrañas, que convierte a los hombres en fieras, para alimentar sus arcas con la miseria moral y material de los trabajadores! ¡Alzád! ¡Que la venganza hemos de tomarla juntos los trabajadores!

En ese momento se empieza a escuchar «La Internacional» y se produce la última réplica de Alberto: «Que nuestro dolor sirva de palanca para remover los países con la Revolución social, que

haga imposibles las guerras y la miseria de los trabajadores del mundo».

4. Conclusiones

Se trata de dos piezas en un solo acto, una en verso, la otra en prosa, pero, en cualquier caso, de estructura y lenguaje muy sencillos. La calidad literaria, obvio es decirlo, es mínima, pues importa mucho más el fondo que la forma: se trata de transmitir un mensaje ideológico (comunista o socialista), que viene a coincidir en ambas obras: un ataque a la guerra (como en *Hinkemann*, de Ernst Toller), causa de casi todos los males que amenazan a los trabajadores; y un mensaje de unión y solidaridad para hacer frente a esos problemas y plantear una defensa de los intereses comunes del proletariado, frente a la burguesía y los demás poderes o estamentos que lo alienan y explotan. En definitiva, antibelicismo, pacifismo a ultranza, proclamas de la Internacional Obrera.

En ambas obras el número de personajes se reduce a dos, el mínimo imprescindible para que se produzca un diálogo (más que tratarse de un intercambio de opiniones, las de un interlocutor vienen a reforzar las del otro, pues ambos coinciden en sus premisas). Apenas hay acción representada, sino que lo que cuenta es el mensaje encerrado en las palabras de los personajes, lo que da a las obras cierta sensación de estatismo y un tono reflexivo.

Hay algunas coincidencias de tipo estructural y en los recursos utilizados. En primer lugar, dos detalles secundarios: las acotaciones se reducen al mínimo imprescindible para consignar algún dato de interés acerca del decorado o del aspecto físico de los personajes (por otra parte, es de suponer que las obras se representarían con gran escasez de medios, con escenarios

desnudos o estilizados que, en cualquier caso, el objeto de la obra hace innecesarios o superfluos). En segundo lugar, se da la circunstancia de que algunos hechos o sonidos que ocurren fuera de escena provocan o impulsan la acción: en *Guerra a la guerra*, los cánticos y músicas militares dan pie a la reflexión del abuelo sobre la guerra; en *Miserias*, los cantos felices de unos niños provocan los pensamientos pesimistas de Fernando y Alberto.

Más interesante es la coincidencia exacta en ambas piezas en un recurso melodramático, a saber, la orfandad del protagonista (si cabe hablar de «protagonistas» en estas obras) motivada por la guerra: el nieto y Fernando han perdido a sus padres en una guerra que sucedió unos años antes del momento en que se plantea la acción: el padre en las trincheras, la madre, traspasada por el dolor al recibir la noticia. En *Miserias* se añade otro rasgo típico del melodrama: la anagnórisis final o reconocimiento de la verdadera identidad de una persona por una prenda, en este caso, un medallón.

Otro aspecto en el que coinciden ambas obras es la «ingenuidad» con que están trazadas sus acciones. Por ejemplo: en *Guerra a la guerra*, el niño de diez años, aparte de actuar de forma reflexiva, madura, queda inmediatamente convencido por el ideario comunista tras la breve explicación de su abuelo, y se muestra decidido a ser un luchador más del partido. En *Miserias*, Fernando va a lanzarse iracundo sobre el asesino de su padre (e, indirectamente, de su madre) pero se detiene un momento, hay una breve transición y, acto seguido, en lugar de golpearle, le perdona y pronuncia un discurso en el que reconoce que Alberto es inocente, pues él también es una víctima más del sistema, etc.

En cuanto al lugar de representación y al permiso para la misma, *Guerra a la guerra* estaba organizada por la Agrupación Cultural Deportiva de Artes Blancas y se pensaba realizar, pues fue prohibida, en el Teatro Rosales. *Miserias*, presentada por el

secretario del Círculo Socialista (Zonas Centrales, Distritos Latina-Inclusa), sí obtuvo el correspondiente permiso para representarse exclusivamente en el sitio indicado, la Casa del Pueblo. A las autoridades políticas (recordemos que en las elecciones de 19 de noviembre de 1933 había triunfado la C.E.D.A.) interesaba controlar la repercusión social de estas obras, de forma que era más fácil que se autorizase la representación en un local pequeño y al que asistirían los propios miembros del grupo o partido (casa del pueblo, casino...) que la representación en un local o teatro público, donde el efecto proselitista podía ser más amplio, más difícil de controlar y, por lo tanto, mucho más peligroso y subversivo.

Por último, un dato me llama la atención: ambas obras, que van a ser representadas en diciembre de 1935 y marzo de 1936, respectivamente, están fechadas en febrero y abril de 1934, es decir, por lo menos año y medio antes. ¿Es posible que por esas fechas, finales del 35 y la «primavera caliente» del 36, al vislumbrarse por el enrarecido ambiente nacional la proximidad de la guerra civil, se recuperaran algunos textos anteriores que son precisamente un ataque a la guerra?

OBRAS CITADAS

- Araquistain, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.
- Bilbatúa, Miguel, «Intentos de renovación teatral durante la II República y la guerra civil», Presentación de su libro *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, EDICUSA, 1976, 9-54.
- Cobb, Christopher, «Teatro proletario-Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934», en AA. VV., *Literatura popular y*

- proletaria*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, 247-66.
- , «El grupo teatral *Nosotros* (Entrevista de Christopher Cobb con Irene Falcón)», *ibidem*, 267-77.
- García Pavón, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.
- Marrast, Robert, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1978.
- Mundi Pedret, Francisco, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona, PPU, 1987.
- Rodríguez Puértolas, Julio, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986.
- Sender, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1931.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.