

Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013, 286 pp.

Frauke Bode

Bergische Universität Wuppertal
Alemania

Cita sugerida: Bode, F. (2014). [Reseña del libro *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española* de Peral Vega, E.]. *Olivar*, 15(21). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a09>.

Con *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Emilio Peral Vega, profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid y riguroso crítico e investigador del teatro español presenta un esmerado estudio sobre iniciativas teatrales de propaganda durante la Guerra Civil. Con ello, no pretende ocuparse de fenómenos teatrales de sobra estudiados, sino hacer hincapié justamente en aquellas iniciativas pequeñas y marginales que no atrajeron hasta el momento la atención crítica, pero que son muestra del panorama teatral y propagandístico tanto en “la España leal” como en “la España sublevada” (p. 20). La investigación se centra en el margen temporal de la Guerra Civil, dándose durante estos años un desarrollo paralelo incentivado por la contienda. De esta manera, se propone exponer sin ideologismos tanto los proyectos teatrales republicanos como los nacionales, estos últimos mucho menos presentes en estudios científicos y aquellos primeros reducidos, muchas veces, a La Barraca lorquiana.

La novedad del libro, por lo tanto, consiste en la distribución a manera de *retablo* (como anuncia la metáfora del título) con dos partes, divididas cada una en tres *cuadros*: en la “Parte primera: la España republicana” (pp. 31-175) hay un apartado sobre Altavoz del Frente, otro sobre La Barraca en el período ‘pos-Lorca’ y un tercero sobre El Teatro-Guiñol de las Milicias de la Cultura. Asimismo, en la “Parte segunda: la España ‘nacional’” (pp. 177-261), encontramos primero un capítulo sobre varias iniciativas teatrales de Falange, otro sobre el Teatro Ambulante de Campaña y un tercero sobre el

Teatro infantil (en el que también se hace alguna comparación con los proyectos republicanos al respecto). Esta presentación pareja de los capítulos, si bien algo menos extensa en la segunda parte, es expresión externa de un afán científico por una objetividad sin condenas ni juicios fáciles. No obstante, el mérito de una objetividad tan cautelosamente preservada peca a veces de una mera constatación de hechos. Habría sido interesante, por ejemplo, una reflexión sobre el paternalismo obvio que se respira en las comunicaciones republicanas sobre la cultura como arma en general y la necesidad de un teatro comprometido en concreto. Tan lógica e incluso simpática como pueda parecer la reivindicación de la cultura y de la educación como base para un pueblo soberano y autodeterminado, tan impuestas resultan iniciativas culturales justificadas de maneras como la siguiente: “El espectador, carente de preparación eficiente en las Letras, necesita, como el niño, una mano sabia y cariños que, dulcemente, sepa conducirlo por la senda educativa [...]” (p. 25, cita de A. Villena, “El teatro, base cultural”, en: *Actualidad. Órgano del sexto batallón de etapas* 8, Valencia, 15 de enero de 1938, p. 3). Al exponer el qué y el cómo de las empresas teatrales de uno y otro bando, el autor no deja entrever apenas simpatías, a pesar de un estilo ensayístico, ameno y, en algún comentario, incluso personal, y se limita a exponer y analizar las agrupaciones, las obras que representaban, los dispositivos técnicos con los que contaban, el adoctrinamiento ideológico y los principios estéticos de los que se hacen eco las representaciones, estimando su valor tanto propagandístico como artístico.

En este sentido, el estudio está pensado, tal como lo introduce el autor, para contribuir a la *memoria histórica*. El término ni se emplea en un sentido teoretizado ni llega a tener resonancia explícita durante el trabajo, pero muestra cómo fue concebido este libro: como un ensayo historiográfico, fruto de una rigurosa búsqueda de fuentes primarias en casi cien revistas y periódicos de la época en una veintena de archivos y bibliotecas, nacionales e internacionales, documentada con una extensa bibliografía al final de cada capítulo y un listado final de las publicaciones consultadas y las instituciones visitadas. Muestra de este afán son también las múltiples citas de los órganos de la época y las reproducciones de fotografías, carteles, páginas de periódicos, etc. que documentan lo expuesto.

Las tesis centrales de las que parte el estudio muestran las diferencias, pero también las congruencias entre las dos empresas teatrales: desde el punto de vista teórico, documentado por varios escritos de la época, el teatro republicano durante la contienda se entendía como un teatro de guerra en el que la propagación de la cultura servía como arma (p. 23), mientras que el teatro nacional se caracterizaba sobre todo por la prevalencia del auto sacramental como tipo de obra representada por excelencia (p. 21), ya que reflejaba los ideales nacionales. Esta es la línea argumental, o el resultado más preponderante de la investigación apreciable en todas las empresas analizadas. Mientras en la parte sobre el teatro nacional repercute repetidamente el nombre de ciertas obras representadas vinculadas al ideario de Falange, en la parte sobre el teatro republicano se percibe más la convicción de que la cultura puede servir como fuerza propagadora de los valores republicanos e incluso para convencer a los militantes del otro bando.

La metáfora del *retablo* no solamente cobra función en cuanto a la organización interna del estudio, sino también porque desde el principio abre el panorama más allá del teatro en un sentido mediático más estricto. Esto se hace visible con el capítulo sobre Altavoz del Frente, órgano propagandístico del Partido Comunista que contaba con la cooperación de Miguel Hernández y desde cuyo seno no solamente se representaban obras de teatro, sino que se organizaban exposiciones en la retaguardia, se proyectaban y rodaban películas, había una sección de radio, actividades periodísticas y representaciones del teatro Titiribí dedicadas específicamente a los niños. Según demuestra el estudio, se trataba de un “sistema de propaganda integral” (p. 76), que no estaba confinado ni en su alcance territorial a la capital, ya que actuaba también mediante sus secciones en el frente andaluz, en Alicante y en Extremadura, ni tampoco a las filas republicanas, dado que Altavoz emitía charlas y llamados a conciencia en el frente hacia las líneas nacionales, con unos enormes altavoces (ya no metafóricos) montados sobre camiones.

El capítulo de tono más personal del estudio está dedicado a la empresa teatral de la República por antonomasia, La Barraca. Dada la importancia y atención que reciben los años de dirección de Federico García Lorca de parte de la crítica, es de destacar que el presente estudio se centre en dicha agrupación teatral *después* de que el poeta la dejara hacia finales de 1935, incluso más si se tiene en cuenta que La Barraca siguió operando dos años más, hasta finales de 1937, durante año y medio de la Guerra Civil. La parte más interesante, después de relatar cómo La Barraca se reconfigurara, es el capítulo que rastrea los pormenores de la proyectada y al final malograda asistencia del grupo a la Exposición Internacional de París, desentrañando las fuentes y conjeturas sobre la frustrada dirección de *Fuenteovejuna* por parte del director comunista alemán Erwin Piscator y la corta dirección de La Barraca por parte de Miguel Hernández.

La primera parte concluye con un interesante si bien corto capítulo sobre El Teatro-Guiñol de las Milicias de la Cultura, la organización dedicada a luchar contra el sesenta por ciento de analfabetismo en las filas republicanas (p. 167-168), que abre una vez más el ámbito del teatro a otro formato, con representaciones cómicas insertadas en veladas compuestas por farsas, interpretaciones de orquesta y recitales.

El teatro de propaganda del bando nacional es, según explica el autor al introducir la segunda parte del estudio, más tardío que el republicano, que había nacido de la necesidad de compensar la inferioridad en el campo de batalla, e imita esas empresas anteriores (p. 179). En concreto, La Barraca funciona como modelo para La Tarumba, que recorrería, “en un esfuerzo titánico, buena parte de la España nacional, en su objetivo último de diseminar un ideario centrado en los valores [...] de la España eterna” (p. 184). Es interesante comprobar, que un teatro político en este sentido haya sabido servirse de unas puestas en escena por lo visto espectaculares. El autor describe con detalle como el auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdevieso, fue representado en 1938 por el Teatro Nacional de Falange (el que se convertiría en el Teatro Español de Madrid después de la Guerra Civil) bajo la dirección de Luis Escobar en la fachada occidental de la catedral de Segovia, sirviendo la iglesia a la vez de escenario como de parte íntegra de “un espectáculo total” (p. 189).

A parte del Teatro Nacional de Falange hubo también otras empresas, dedicadas como ésta al auto sacramental, como La Sección de Arte del S.E.U. de Sevilla, que llevó a cabo “espectáculo[s] multidisciplinar[es]” (p. 210) con música, teatro y gimnasia rítmica, o como el teatro El Retablo de Falange en Cáceres que hacía especial atención a la música y la poesía y se centraba en representar autores locales. El Teatro Ambulante de Campaña (T.A.C.) resalta por dos causas: primero, porque este teatro, que recorría el frente del lado nacional con un enorme camión que se convertía en tablado, contaba con un gran número de mujeres, y porque sus actores destacaban por realizar actuaciones muy variadas, desde “números de saltimbanquis, títeres y *clowns*” (p. 236) para entretener a los soldados.

Resulta interesante el breve apartado que discute la elección de las obras por parte de las compañías nacionales. Obviamente, se trata de auto sacramentales que refuerzan los valores nacionales, por lo que no se eligió cualquier obra, sino unos textos que no figuraban en el canon establecido, pero que recalcan con especial atención esos valores ‘eternos’, como *El hospital de los locos*, la *Farsa sacramental de las bodas de España* de autoría anónima, o *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca.

El estudio concluye con un capítulo sobre el teatro infantil propagandístico, comparando las experiencias republicanas y nacionales y constatando que, en resumidas cuentas, hubo solamente pocas iniciativas de teatro infantil en ambos bandos, por ejemplo El Titiribí o el grupo Máximo Gorki del lado republicano y el Teatro escolar Juan de la Cueva o la Compañía de Carmen Díaz por Sevilla, Granada y Extremadura.

El estudio de Emilio Peral Vega es una valiosa fuente que muestra la riqueza de las empresas teatrales más allá de las más grandes, y recuerda, en tiempos de internet e información ubicua, la importancia de las artes para llegar al “pueblo”. En este sentido, es un trabajo que se puede leer como síntesis de las fuentes originales que sacó a la luz y, a veces, como en el caso de La Barraca, incluso como reconstrucción detectivesca del pasado. En su conjunto, los seis capítulos de análisis ofrecen el resultado de una extensa labor investigativa, sintetizando lo que las fuentes históricas recogen de lo efímero de las representaciones teatrales. El estudio, de amena lectura, no solamente tiene el gran mérito de presentar en paralelo a los dos bandos en sus empresas de teatro comprometido, sino que intenta evaluar tanto su valor estético como su funcionamiento como instrumento de las dos ideologías.