

En las primeras décadas del siglo XX, en Valencia, al igual que en el resto de España desde la irrupción del cinematógrafo comercial, el teatro fue resintiéndose considerablemente y las representaciones teatrales perdieron una importante cuota de participación entre la oferta lúdica valenciana. Se toma conciencia de esta crisis en plena dictadura de Primo de Rivera, cuando la crisis económica de 1924 afecta decisivamente al sector teatral, ya tocado por los exagerados impuestos y los elevados sueldos de los primeros actores y actrices. El paradójico aumento de salas de teatro, unido al cierre de muchas otras, propició una serie de reacciones de todos los sectores implicados, que anhelaban y necesitaban dar con las soluciones precisas, como la reducción de impuestos o la limitación de los sueldos, pero lo cierto es que también se sustentaba el problema en que se repetían los mismos esquemas en las obras una y otra vez, y que la crisis de la posguerra europea resentía los bolsillos de los espectadores, que se retraían a acudir a los estrenos<sup>1</sup>.

Para enmarañar más la crisis teatral, el cine sonoro hacía su irrupción en los últimos años de los «felices veinte», y se generalizan las salas con equipamiento sonoro en la II República, lo que no vino a solucionar, como es lógico, esa merma de espectadores teatrales. De modo que esa conversión de salas teatrales en cines o, en el mejor de los casos, su uso mixto como cine y teatro a la vez, fue habitual durante la II República. Los empresarios se enfrentaban a una cruda realidad en la que el beneficio y el bajo riesgo de las sesiones del séptimo arte contrastaban con el alto riesgo y el beneficio incierto a que se exponían si continuaban con el uso exclusivo como teatro de sus salas. Es más, la temporada teatral se aletargaba durante el verano mientras que los cines incluso gozaban de mayor afluencia en esos meses estivales, logrando, al contrario que los teatros, unos ingresos sostenidos durante todo el año.

Pero algo había cambiado ya a comienzos de los años treinta, pues el propio público, en líneas generales y con todos los matices que quepan, se polarizaba entre dos grandes grupos, el de quienes pensaban en la diversión como simple evasión, caso del pueblo llano, y aquel que continuaba aceptando el teatro además como costumbre social o como fuente de cultura, caso de la burguesía. El resultado fue la continua conversión, como ya se ha dicho, de numerosas salas teatrales en cines y el aumento del paro en la profesión de actor.

Frente a este panorama, que se puede hacer extensible a muchas otras ciudades, en los barrios de Valencia y en las poblaciones de la provincia continúa un tipo de teatro que permanece al margen de la crisis, el teatro aficionado. Un teatro formado por actores *amateurs*, por profesores profesionales que se sirven de la enseñanza quizá como una vía para combatir el desempleo de los escenarios y por autores noveles a los que se les cierran las puertas de las salas profesionales y se ven abocados a estrenar en salas pequeñas y con compañías de aficionados.

Ricard Blasco, en su monografía sobre el teatro valenciano durante la Guerra Civil, incide en la abundancia de compañías no profesionales y aporta como uno de los factores de proliferación la lejanía o proximidad a las grandes urbes. Argumenta que las poblaciones más cercanas de la capital recibían más fácilmente la visita de compañías profesionales, lo que hacía menos necesaria la acción de

1. SANMARTÍN PÉREZ, Rosa, «La crisis teatral en primera plana. Una perspectiva de la crisis vista a través de la prensa», en Revista *STICHOMYTHIA* núm. 4 (2006).

los cuadros de aficionados; y a la inversa, en los pueblos alejados se cubría esa necesidad de actividad teatral merced a los grupos aficionados, ante la escasez de funciones profesionales<sup>2</sup>. Sin embargo, no parece la realidad, en base a los datos conocidos, ajustarse demasiado a la ecuación propuesta por Blasco. La práctica teatral se había convertido, desde las primeras décadas del siglo XX, en una importante actividad lúdico-cultural en el seno de numerosas entidades culturales, desde los casinos republicanos hasta los ateneos anarquistas, pasando por los círculos católicos o las comisiones de fallas. Muchas de estas asociaciones precisaban tener entre sus actividades una escuela de declamación dirigida, la mayor parte de las veces, por actores profesionales o por aficionados de larga experiencia. No es, por tanto, la ausencia o dificultad, en una determinada población, de actividad teatral la que motiva la creación de grupos de aficionados dispuestos a suplirla con soltura, sino la voluntad de diversas entidades que abarcan todo el espectro ideológico, que ven en la práctica escénica un cómodo vehículo para lograr sus fines.

Así, ya en la década de 1930, podemos citar como ejemplos a *Lo Rat Penat*, la Isla Fallera (comisión de la falla Alcira-Cuenca) o el Ateneo Cultural, anteriormente conocido como Sociedad los XX, todas ellas en Valencia, la Sociedad Instructora y Deportiva de Las Carolinas, en la pedanía valenciana de Benimámet, o el Círculo Católico de Burjassot. Se trata de entidades heterogéneas en sus planteamientos, pero coincidentes en la común idea de que el teatro, y más concretamente una escuela de declamación, suponía el medio ideal para dirigir la formación cultural de la juventud, incluso de la infancia, al tiempo que sus funciones servían tanto como elemento lúdico cuanto como fórmula de cohesión entre los socios y entre sus familias.

Ahora bien, la proliferación de ateneos anarquistas en el bienio 1931-1932 refleja el alto interés que el anarquismo tenía en la propagación de su ideario al tiempo que lograba llevar a cabo una de sus máximas aspiraciones, el aumento del nivel cultural de los obreros, como paso previo a su idea de revolución. El mundo cultural anarquista valenciano, recientemente estudiado de forma exhaustiva por Javier Navarro<sup>3</sup>, a quien seguimos en este asunto, tenía en la práctica escénica un vehículo ideal de propaganda, pero también de formación del proletariado. Junto a las actividades naturistas, excursionistas y de enseñanza, las escuelas teatrales fueron un vivero de actores y autores anarquistas que posibilitaron el desarrollo de un subgénero, el drama social, que permitía la identificación del obrero o el campesino con lo que contemplaba en la escena. Los dramas sociales metían el dedo en la llaga de una sociedad profundamente dividida y donde la solidaridad con los presos anarquistas iba a ser la excusa perfecta para realizar veladas teatrales con vistas a recaudar fondos a su favor.

Se configuraba así el escenario donde el anarquismo podía progresar en feudos otrora casi íntegramente en manos republicanas. Así, junto a los ateneos de divulgación social de la capital, caso del de El Grao o el de la calle Pellicers, se fundaron los de Moncada, Mislata, Paterna, Foyos o Burjassot, paralelamente al auge de la CNT y de la FAI en el *hinterland* de Valencia. El 10 de enero de 1933, el gobernador civil, el republicano Luis Doporto Marchori, daba la orden de clausura total de estos ateneos libertarios y, junto a estos, sus escuelas teatrales. Sin embargo, no sería difícil de creer que la actividad teatral aficionada se mantuviera o se tolerara siempre que se realizara con discreción. El hecho es que, en octubre del año siguiente, se celebraba una velada «Pro solidaridad obrera» en el teatro de la Marina del Grao. Junto a la rondalla Orkestron, del grupo esperantista valenciano, se representó, quizá por primera vez en los escenarios, el drama social *Temple y rebeldía* del faísta Ernesto Ordaz, un obrero burjassotense con inquietudes literarias cuya obra sería luego elegida para estrenar la nueva progra-

2. BLASCO, Ricard, *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*, Valencia, 1986, Tomo 2, pág. 40

3. NAVARRO NAVARRO, F. J., *Ateneos y grupos ácratas: vida y actividad cultural de las asociaciones anarquistas valencianas durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Valencia, 2002; NAVARRO NAVARRO F.J., *A la revolución por la cultura: prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano. 1931-1939*, Valencia, 2004.

mación del Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos en el otoño de 1936<sup>4</sup>. Su amigo Ricardo Cerveró había logrado montar una compañía de aficionados denominada «Cuadro Artístico Proletario», posiblemente formada por militantes de la FAI de Moncada y otros pueblos de la comarca de *l'Horta Nord*, que se disponía a realizar una gira por los teatrillos y locales de las agrupaciones libertarias<sup>5</sup>.

En la misma línea se inscribe la función teatral a beneficio de la familia del fallecido dirigente sindicalista José Borrull, celebrada a comienzos de enero de 1935 en el mismo teatro de la Marina. Para esta ocasión se eligió un juguete cómico de Pablo Gómez, *Ya pots manar lo que vullgues* y el pasatiempo cómico *El solar de la pobrea*, de Fausto Hernández Casajuana, junto a unas palabras necrológicas y un repertorio musical a cargo de la sección musical del grupo laborista esperantista<sup>6</sup>.

Y no era un caso aislado de cuadro teatral libertario, pues el Ateneo Cultural de Valencia o Ateneo de los xx, bajo la presidencia de Gaspar Polo, abría a finales de agosto de 1935 una escuela de declamación en toda regla. Se impartirían clases de «prácticas teatrales», y los profesores iban a ser actores profesionales como José Cardona, María Clement y Ana Martí, junto al apuntador Jaben Terba. Sin olvidar que al mismo tiempo se abría la escuela de teatro infantil bajo la dirección del primer actor, Juan Gómez<sup>7</sup>.

## El drama social

En el período republicano, el drama social se convierte en el subgénero más requerido en la escena aficionada en los ámbitos libertarios, republicanos y socialistas, obreros en general. Se buscaba aunar la calidad estética con la eficacia pedagógica, en un intento de llevar a la práctica aquella máxima de Diego de Saavedra Fajardo de enseñar deleitando<sup>8</sup>.

Junto a obras de autores consagrados que tienen cierta sensibilidad social, caso del *Juan José* de Joaquín Dicenta, *Electra* de Benito Pérez Galdós, *Tierra Baja* de Ángel Guimerá o *El Pan del Pobre* de González Llana y Francos Rodríguez, se abren paso las obras de teatro radical de José Fola Igúrbide o las de anarquistas como Teresa Claramunt, Federico Urales, Pablo Cases, Palmiro de Lidia o Remigio Vázquez. En el ámbito exclusivamente valenciano surgen autores con escasas posibilidades de estrenar, caso del citado Ernesto Ordaz Juan, Vicente Sanchís Palacios «Helios» o el barcelonés Álvaro de Orriols. Sus dramas sociales se nutren de cuantas injusticias se producían en los años previos al período republicano, y sus protagonistas son los obreros, los campesinos, las mujeres incorporadas al mercado laboral y explotadas, los estudiantes... Así, se escriben obras como *Temple y rebeldía*, *El origen del mal*, *Com a verdadera víctima*, *¿Cristo?*, *Flor de fango*, etc. Todas ellas inéditas hasta ese momento en la cartelera de las salas importantes, pero que habían podido circular por los circuitos populares a cargo de las puestas en escena de las voluntariosas compañías de aficionados. De hecho, varias editoriales se hacen eco del éxito del nuevo subgénero y se embarcan en la aventura de la publicación de este tipo de obras. Navarro aporta varios ejemplos, como el de la editorial Tierra

4. SIRENA, J.L., «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama» en Revista *STICHOMYTHIA*, núm. 0; EXPÓSITO NAVARRO, L.M., «*Temple y rebeldía*: del proscenio a la trinchera. Teatro, revolución y guerra en Valencia (1936-1938)», en Revista *STICHOMYTHIA*, núm. 3 (2005).

5. *Solidaridad Obrera*, 6-10-1934. Citado por NAVARRO NAVARRO, F.J., *A la Revolución...* Op. cit., pág. 278.

6. *El Combate Sindicalista*, 27-12-1935. Citado por NAVARRO NAVARRO, F.J., *A la revolución...*, pág. 278.

7. «Ateneo Cultural» en *Sindicalismo*, 2ª Época, núm. 19, 28-8-1935. Citado por BLASCO, Ricard, *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*, Valencia, 1986, tomo II, pág. 41.

8. «Deleitando enseñan» es la máxima que Saavedra Fajardo explicó en su obra *Idea de un príncipe político christiano en cien empresas*, en concreto en la quinta empresa.

y Libertad, con su colección de Teatro Proletario, la serie de Teatro Social de Ediciones Plus Ultra o la iniciativa de Federico Urales (seudónimo de Juan Montseny y padre de Federica Montseny), a través de *La Revista Blanca*, donde tenía prevista la colección de Teatro Social en la que se aunarían autores consagrados, como Ibsen o Grave, junto a autores noveles sin muchas posibilidades hasta ese momento. El siguiente párrafo se convierte en toda una declaración de intenciones de Urales:

... para los cuadros escénicos que deseen, a fin de evitarse los gastos de copia, varios ejemplares de estas obras teatrales, haremos unos precios de favor, a fin de contribuir, en la medida de nuestras fuerzas, a la propaganda de las ideas por medio del teatro social<sup>9</sup>.

Como consecuencia, y también como causa, pues se produce una doble relación causa-efecto en un movimiento pendular, las veladas teatrales organizadas por los ateneos libertarios poseen un patrón común que tiene como piedra angular el drama social, aderezado con algún juguete cómico, con recitales de poesía o con un repertorio musical a cargo de alguna orquesta.

En el teatro Eslava, al gran éxito de *Temple y rebeldía* en el otoño del 36, siguió el no menor de *¡Máquinas!*, del poeta y dramaturgo barcelonés Álvaro de Orriols. Un articulista de la revista *El semáforo* advertía de los problemas que habían tenido los autores de dramas sociales durante el «régimen burgués»:

En régimen burgués no eran los tiempos propicios a estrenar producciones escénicas que arraigadamente hablaran a los auditorios en el lenguaje de la verdad. Ellos fabricaban una lógica a su medida y la aplicaban al público sin pulsar sus sentimientos, sin tener en cuenta para nada los deseos de las masas proletarias de ver reflejadas en el teatro sus sentimientos.

Los autores, salvo honrosas excepciones, no escribían obras en las que los temas sociales fueran motivo básico de su realización; les resultaba más cómodo escribir comedias ñoñas o bufonadas de un valor relativo teatral. Por eso Álvaro Orriols anduvo con la obra titulada *¡Máquinas!* de saloncito en saloncito recabando para su drama el honor del estreno. La hipocresía estereotipada en los rostros de los viejos empresarios le negó las primicias de la puesta en escena a la obra de Orriols; por eso *¡Máquinas!*, escrita en tiempos de burguesía con espíritu revolucionario, ha cobrado en los primeros momentos insospechada actualidad. Sus versos son vibrantes alegatos que riman emocionantes en el ambiente que formó la lucha por la libertad.

De la intensidad dramática de *¡Máquinas!* Sobresale el intermedio, bellamente compuesto. Amparito Martí, Paco Pierrá –que dijo el intermedio–, Miguel Pastor Mata y José Morcillo afianzaron una vez más sus excelentes dotes artísticas, realzando el resto de la formación que trabaja en el Eslava el triunfo definitivo del drama estrenado.

9. Las series La Novela Ideal y La Novela Libre fueron otros aciertos de Urales, su contenido social y su gran tirada (algunas alcanzaron hasta los 50.000 ejemplares) permitieron una difusión enorme de las ideas anarquistas. Véase MARTÍNEZ, Domingo, «Federico Urales y La Revista Blanca. La cultura como instrumento transformador», en *Página Abierta*, 182, junio de 2007.

## Actores aficionados

La diferencia más obvia entre el actor aficionado y el profesional consiste en que el primero no percibe ningún ingreso por sus actuaciones, mientras que éstas son su medio de vida para el segundo. Sin embargo, hubo cierta ósmosis entre los dos grupos de actores. Por un lado, en los años treinta la profesión de actor estaba regulada por ley y, al menos a partir de septiembre de 1936, controlada por los sindicatos, que expedían el carné de actor. A este carné podían acceder aquellos que habían estudiado el oficio de actor en el conservatorio, previo paso por una compañía profesional durante un período de dos meses sin percibir estipendio alguno. También se les facilitaba el carné a aquellos que habían nacido «en el teatro», esto es, los hijos de actores, o a los que poseían «dotes innatas» o «individualismo genial», que tenían la obligación de trabajar gratis como meritorios durante seis meses en alguna compañía antes de disponer del preciado carné que les permitiría acceder al oficio de actor profesional<sup>10</sup>. Sin embargo no era fácil iniciarse como actor profesional, debido a que el paro, antes del verano de 1936, era elevado en el gremio de actores, y el pleno empleo iba a ser uno de los objetivos del CEEP, y uno, quizá el mayor, de sus logros.

Sin embargo, la dinámica de la guerra propició que algunos actores acudieran al frente, bien como soldados o formando parte de algunos grupos teatrales, como el de las «Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro» (anteriormente «Teatro de Arte y Propaganda»), como explica Maria Teresa León, fundadora y secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y subdirectora del Consejo Central del Teatro, en un artículo de 1945 de la revista bonaerense *Latitud*:

El actor que tenían delante no era un hombre cómodo que esquivaba la guerra en un trabajo de retaguardia. El actor soldado fue una variante afortunada del actor profesional. Los actores y actrices estaban sometidos a una disciplina. Disciplina que obligaba al abandono de muchos vicios teatrales. El sueldo que recibían era el de un soldado. Los caminos, como en tiempos de Lope de Rueda, eran su descanso. No sabían, al salir, cuándo les tocaría volver, ni si volverían. Se acostumbraron a los ametrallamientos de las carreteras; a continuar las representaciones mientras volaban sobre ellos los junkers alemanes; a no sentir fatiga; a dejar prioridad a las ambulancias cuando comenzaba una batalla, aun a riesgo de tener que retroceder bajo el fuego enemigo. Representábamos en todos los lugares que nos ofreciesen: iglesia rota, campo libre, bosque o patio de cuartel. Espectadores con arma al brazo, sentados o rodilla en tierra, nos escuchaban absortos, prontos a entrar en acción, mientras otros batallones de su unidad combatían no lejos de allí<sup>11</sup>.

Otro ejemplo de actuación en el frente de actores aficionados lo tenemos en *La Barraca*, la compañía heredera de aquella homónima que fuera dirigida por el binomio formado por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte Pagés. El cuadro artístico de la nueva *Barraca*, a cargo del Teatro Universitario de Guerra, estaba formado en parte por jovencísimos estudiantes de bachillerato, seis chicos y cuatro chicas, que habían sido «contratados» merced a un anuncio publicado en el diario ABC el día de Navidad de 1936:

10. OLIVA, Cesar, *El teatro desde 1936*, Madrid, 1987, pág. 91

11. TORRES NEBRERA, Gregorio. *M<sup>a</sup> Teresa León y la Guerra Civil española (De teatro y otros textos)* ADE-Teatro n° 97, septiembre-octubre de 2003.

A los estudiantes antifascistas. El Teatro Universitario de Guerra, de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, dispuesto a emprender una campaña de teatro antifascista de guerra, de inmediata realización, necesita actores.

A la disposición de los estudiantes antifascistas pone diez plazas, seis de actores y cuatro de actrices, dispuestos a acatar su disciplina incondicionalmente.

Para llevar a cabo el examen correspondiente de los compañeros que deseen ayudar, deben dirigirse a San Mateo, 30, segundo izquierda, de doce a una<sup>12</sup>.

En opinión de Chus Cantero, las pruebas de selección se realizaban en el domicilio de Carmen Galán, actriz de la primera *La Barraca* y su novio, José Miguel Obradors. El grupo de La Barraca, tras actuar en diversos frentes de batalla, recaló en Valencia, donde llegó a actuar a finales de agosto de 1937 en Los Viveros, representando tres entremeses de Cervantes: *Los dos habladores*, *La Cueva de Salamanca* y *El Retablo de las Maravillas*. De hecho, el acceso al teatro siendo a la vez aficionado y estudiante también se daba en Valencia, pues la ciudad era sede del grupo *El Búho*, formado en su mayor parte por estudiantes universitarios que eran, a su vez, miembros de la FUE y actores aficionados.

Otro ejemplo a tener en cuenta es el de *La Carátula*, un grupo de teatro aficionado dirigido por Luis Llana y patrocinado por las Juventudes Socialistas Unificadas, que se ocupó del teatro del Colegio Imperial de los Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, en la calle Pérez Bayer, teatro que pasó a llamarse «Ferrer Guardia». Se trataba de uno de los pocos locales que escapaban al férreo control del CEEP, y en el que se representaron obras de autores afines a las ideas republicanas, como Lorca, Casona o Benavente.

Pero no todos los actores aficionados provenían del mundo estudiantil; de hecho, existen casos muy ilustrativos, como el del barbero alicantino Ángel Mas, que compaginaba la navaja con las tablas, o el de Agustín Segura y José Solves, quienes se defendían de las críticas alegando que «sus actuaciones en nada desmerecen al lado de los que se llaman profesionales», a juzgar por el éxito de público que cosechaban en un teatro de Alicante<sup>13</sup>. En realidad, el teatro aficionado era la cantera de donde se extraían buenos actores profesionales, que no dudaron en dar el paso definitivo cuando el transcurso de la guerra y las movilizaciones decretadas para los varones mermaron las compañías profesionales. Pero del mismo modo mermaban las de aficionados, pues habría que valorar, aunque quizá sea tarea imposible, hasta qué punto los jóvenes actores aficionados engrosaron las filas de las columnas de milicianos y, luego, ya de manera forzosa, las de las brigadas mixtas Ejército Republicano. Algo influiría, sin duda, pues a medida que la guerra se alarga, las funciones de teatro aficionado van disminuyendo, los dramas sociales van quedando relegados a favor de sainetes, piezas ligeras y espectáculos de variedades, que ya no tratan de deleitar enseñando, sino simplemente de evadir al espectador de las penurias de la guerra.

Quizá convenga citar a determinados grupos teatrales nacidos de la voluntad de los «maestros de escuela» de las escuelas republicanas. Los niños participaban así de una actividad lúdica en la que eran protagonistas o espectadores de la función de sus compañeros. Ejemplo de este teatro infantil aficionado es el de la Escuela República, del marinerio barrio de Nazaret, cuyos miembros participaron en una velada teatral a beneficio de los hijos de los milicianos y obreros acogidos en la guardería del Grupo Escolar Olóriz, en la barriada de Marchalenes<sup>14</sup>.

12. Anuncio publicado en Diario ABC, 25-12-1937. Citado por CANTERO, Chus. *El concepto de la extensión universitaria a lo largo de la historia*, Sevilla, 2006, págs. 86-90. Versión digital disponible en: <http://www.uca.es/web/actividades/atalaya/atalayaproductos/concepto>

13. Diario *El día* núm. 6409, 10-3-1937. Citado por BLASCO, R., Op. cit., t. II, pág. 44.

14. *La correspondencia valenciana*, 18-9-1936. Citado por BLASCO, R., Op. cit., t. II, pág. 56.

Casos similares se observan en Alicante, en la Escuela Racionalista «Floreál» de San Vicente del Raspeig y en la Escuela Racionalista «Nueva Humanidad» de Altea. Que la dirección escénica esté a cargo de los propios profesores pone de relieve el beneficio docente y de formación de los valores humanos que podía reportar esta actividad cuando la interpretación recaía en los propios alumnos. Es más, algunos profesores se aventuraban en el terreno de la creación, caso de Felipe Muñoz, profesor de la última escuela citada, quien puso en escena su obra *Los hombres del mañana*<sup>15</sup>.

### Los festivales benéficos durante la Guerra Civil

Nada más iniciarse la Guerra Civil (1936-1939), la irrupción de los festivales benéficos en las salas valencianas fue inmediata, y los éxitos de taquilla sugieren que la motivación del público daba los resultados apetecidos. El antecedente, claro está, es la función benéfica que se realizaba años atrás para recaudar fondos para los presos políticos y sus familias. Con un esquema similar, se iniciaron una larga serie de festivales teatrales en los que tanto actores aficionados como profesionales actuaban sin percibir sueldo alguno. Esa fiebre teatral solidaria alentó dos corrientes complementarias: la primera es la afluencia masiva de espectadores a las salas, que solían colgar el cartel de «entradas agotadas» en este tipo de actos; la segunda es el florecimiento, o simple aumento en número, de diversos cuadros artísticos, muchos de ellos anarquistas, nacidos de las iniciativas de las Juventudes Libertarias o de las Socialistas, sobre todo en las barriadas obreras y en los pueblos, siempre bajo el amparo de los comités revolucionarios locales.

La similitud en el esquema de los festivales puede inducir a pensar en la posible existencia de una consigna común, a modo de esquema, que sirviera de guión para la celebración de estos actos benéficos. En ellos, como razona Navarro, se mezclaban géneros diversos, pero destacaban las obras de contenido social o revolucionario, caso de los dramas sociales, que atraían a los jóvenes antifascistas; los sainetes y juguetes cómicos, que servían como señuelo para niños y familias; las comedias ligeras y las zarzuelas, que estaban enfocadas a captar la atención del público adulto; las variedades y los números musicales, que aportaban el tono más lúdico y desenfadado; y, por último, las charlas, discursos, monólogos y recitales de poesía, que servían para lanzar mensajes a favor de la revolución, de la República o del mantenimiento del orden, según los casos. Como refuerzo para rematar el éxito económico, en los descansos se solían rifar determinadas joyas u objetos donados por comerciantes, que sellaban así su afección a la República al tiempo que se daban cierta publicidad.

El ambiente desenfadado de estos festivales, y el poco nivel de exigencia de un público mucho más heterogéneo que el formado por el habitual espectador teatral, permitía el debut de jóvenes cuadros de aficionados o de cantantes y músicos noveles. Pero a medida que la guerra persistía, los festivales benéficos fueron disminuyendo en número, al tiempo que veían reducido su nivel de contenido social y aumentado el de piezas destinadas a la simple evasión, sobre todo las variedades. En este sentido hay que mencionar el aumento de refugiados que se fueron concentrando en las provincias valencianas, aumento que no influyó solamente en el signo lúdico que se iba apoderando de las funciones, sino también en el idioma de representación, que pasó a ser casi en exclusiva el castellano, como ya evidenció Blasco en su estudio. Mas no era ese solo el problema; en la revista *El Semáforo*, en la crítica al estreno de la adaptación dramática de la novela rusa *Soborno*, representada por la Compañía Dramática Experimental, se reconoce que la obra rusa no era la más adecuada para un ensayo de este tipo, e implícitamente viene a decir que el público no

15. *Liberación*, 6-8-1937 y 17-8-1937. Citado por NAVARRO NAVARRO, FJ., en *A la revolución por la cultura...* Op. cit., pág. 139.

entiende este tipo de obras, que es necesario bajar el nivel para que el público se sienta atraído y no se convierta la producción en un fracaso económico, como lo llegaría a ser en esta ocasión:

La mayoría del público habitual de teatros no comprende el motivo temático que sirvió al autor para tejer su novela. La obra no fue comprendida sino por los militantes, y no todos, de las organizaciones revolucionarias [...] Poco importa que el ensayo no haya tenido la compensación económica.

El hecho es que la economía de guerra, junto con la mentalidad colectiva de una bombardeada Valencia llena de refugiados, soldados de permiso, viudas, huérfanos y, sobre todo, de damnificados por la contienda, no creía, o no quería quizá, en un teatro revolucionario, como en los primeros compases de la guerra, en el que las obras sociales sirvieron incluso para exaltar los ánimos y potenciar el alistamiento de jóvenes voluntarios con destino al frente. El caso paradigmático fue la citada obra *Temple y rebeldía*, de Ordaz, quien se sirvió del éxito y del nombre de su obra para formar la columna anarquista homónima. Con todo, quizá esa falta de fe con la que el público condenó al teatro revolucionario tuviera como contrapartida la ulterior proliferación de espectáculos de variedades y zarzuelas, como *La Revoltosa*, elegida por el CEEP para ser la cabeza del cartel anunciador del festival benéfico «pro Komsomol» en el teatro Principal en enero de 1937<sup>16</sup>. Se trataba, en definitiva, de recaudar el máximo posible, porque el pleno empleo en la profesión de actor requería que las plateas estuvieran llenas, pero era también el propio público el que precisaba de unos espectáculos más alegres y divertidos, más cómicos y evasivos.

Quizá convenga traer aquí a colación el ensayo que se produjo en Barcelona con el Teatro del Pueblo en el verano de 1937. Al igual que en Valencia, se pretendía crear un nuevo teatro revolucionario, lleno de juventud, y donde los actores profesionales actuaran junto a los actores aficionados<sup>17</sup>. Durante tres semanas, desde el 19 de julio (aniversario de «la Revolución»), se representó una adaptación dramática de la obra del ruso Isaac Steinberg, por entonces refugiado en Londres, *¡Venciste, Monatko!*, a cargo del argentino González Pacheco, con montaje de Guillermo Bosquets y decorados de Gustavo Cochet.

Ahora bien, no era la primera vez que esa obra se llevaba al escenario en España, ni tampoco que se hiciera con actores profesionales y aficionados en conjunción, pues había sido representada en Madrid por *La Barraca* (la «segunda» *Barraca*) en el teatro Español en enero de 1937. Los problemas de adaptación de una obra de tendencia trotskista que se vivieron en Madrid se repitieron en Barcelona, pues se precisaba una orientación anarquista. Pero el costoso montaje requería, como siempre, elevados ingresos que no se cubrían sólo con la recaudación de taquilla, por lo que era necesaria la participación, en forma de cuotas y donaciones, de los «Amigos del Teatro del Pueblo», asociación en cuyo manifiesto «a los centros, ateneos juventudes y al pueblo en general» solicitaba una ayuda económica para el mantenimiento del Teatro del Pueblo mediante aportaciones mensuales. Y todo esto porque, según decía, «nuestro programa requiere medios más allá de los corrientes, y que, dado su fin elevado de utilidad inmediata para el pueblo en general, estimaríamos que estos medios fueran dados con largueza y en carácter de contribución periódica.»

También es interesante resaltar la intervención del Gobierno en la programación de las salas valencianas, no hay que olvidar que Valencia era la capital de la República durante un tiempo.

16. *El Mercantil Valenciano*, 30-01-1937

17. Revista *Nosotros*, núm. 1. Octubre de 1937, págs. 43-45. En concreto se dice textualmente: «La interpretación la jugaron artistas profesionales y obreros aficionados (sic)».

Los primeros pasos se dieron en enero de 1937; por indicación del Ministerio de Instrucción Pública, el 19 de enero se estrenaba en el teatro Principal de Valencia, a cargo de la Compañía Dramática Experimental, la obra en verso *El triunfo de las Germanías*, escrita *ad hoc* por Manuel Altolaguirre (Premio Nacional de Literatura de 1933) y José Bergamín (presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas)<sup>18</sup>. Desconocemos hasta qué punto las instrucciones de control de la programación dictadas por el ministerio llegarían también al teatro aficionado, mas siguiendo la estela de otros ministerios quizá existieran consignas para minimizar el influjo anarquista en los comités y potenciar el socialista. El intento de un nuevo teatro «dirigido» por el ministerio parece que no tuvo continuidad, y, desde luego, la obra de Altolaguirre-Bergamín no se vio representada en otras salas. Es más, al parecer, el texto de la obra no llegó a publicarse y permanece perdido<sup>19</sup>.

Sin embargo, el desarrollo de la contienda fratricida impidió que el éxito inicial de todos estos ensayos se consolidara como nueva tendencia continuada, duradera. A la escasez de nuevos dramaturgos, jóvenes y revolucionarios, se unía la disparidad de criterios de actuación, la tendencia del público a solicitar obras más lúdicas y festivas, la escasez de actores debido a los reclutamientos forzosos del Ejército de la República y el desencanto que producía la ausencia de éxitos en el frente.

Todo ello hizo que, junto a la disminución de los festivales benéficos y las funciones teatrales de aficionados, proliferara el divertimento cómico, el sainete, las variedades o cualquier otro género que permitiera la evasión de los problemas cotidianos. En su día, ya se señalaba en *Solidaridad Obrera* que «el espectáculo público oficia en la retaguardia como un sedante. Es el paréntesis que tiene por misión hacer olvidar durante unas horas las circunstancias trágicas por las que atraviesa España. Es la cara risueña que recibe el miliciano que vuelve del frente»<sup>20</sup>. A la euforia de los primeros meses de la contienda le sucedió el desencanto y la ansiedad por la esperanza de un cambio de signo que nunca llegó.

18. *La Correspondencia*, 1-2-1937 y *El Mercantil Valenciano*, 30-01-1937

19. SANTA MARÍA, Teresa, «Repertorio teatral de José Bergamín» en *El exilio teatral republicano en 1939*, pág. 366.

20. *Solidaridad Obrera*, 18-2-1937. Citado por Sirera, J.L. «Teatro y revolución en la Valencia de 1936: De la utopía al melodrama», en Revista *STICHOMYTHIA*, núm. 0.