

¡QUÉ MÁS DA!

ENRIQUE BELTRÁN Y ALFREDO SENDÍN GALIANA

Josep Lluís Sirera  
Universitat de València

## INTRODUCCIÓN

(Teatro y pedagogía)

### Una necesaria reflexión

Los estudios sobre la historia del teatro durante la guerra civil han venido caracterizándose por poner su atención en determinados aspectos y –paralelamente– por haber dejado de lado otros considerados, *a priori*, como menos relevantes o, si se prefiere, menos urgentes. Es cierto que, tras la dictadura franquista, los historiadores nos hemos empeñado en la recuperación de la *memoria teatral* de unos años (los del conflicto bélico) tan apasionantes como mal conocidos hasta, por lo menos, la década de los setenta. Así, el *teatro de urgencia* ha merecido estudios y ediciones varias, desde la ya histórica de Miguel Bilbatúa<sup>1</sup> hasta las muy recientes de Francesc Foguet i Boreu y de Luis Miguel Gómez Díaz<sup>2</sup>, si bien esta última da cabida a una antología de textos entre los que podemos encontrar algunos no adscribibles a la corriente antedicha.

Por otra parte, la visión que se ha tenido del resto del teatro representado (y escrito) en la España leal, se ha visto muy mediatizada por críticas y descalificaciones surgidas al calor de los enfrentamientos que azotaron la vida teatral entre 1936-1939. La necesidad de poner el teatro bien fuese al servicio de la revolución, bien –simplemente– al de la legalidad, hizo que se extremase la crítica ideológica hacia una profesión, y unas carteleras, tildadas con harta frecuencia de escapistas, si no directamente de reaccionarias. La beligerancia que en esta labor de denuncia demostraron buena parte de los intelectuales progresistas venía, además, reforzada, por la asunción en algunos casos de las consignas del Partido Comunista, que se enfrentó en el terreno de los espectáculos a una C.N.T. fuertemente asentada y nada proclive a dejar que el P.C.E. se hiciese con el control del sector<sup>3</sup>. Buen ejemplo de lo acabado de afirmar es la posición de Rafael Alberti y, sobre todo, la de María Teresa León, estudiada con detalle por Manuel Aznar Soler en este mismo número de la revista<sup>4</sup>; las reiteradas denuncias de ésta contra la mayoría de la profesión teatral española han tenido amplio eco entre los investigadores posteriores, muy en especial a partir del fundamental estudio de Robert Marrast<sup>5</sup>. En el caso valenciano, además, no podemos ignorar el peso de la interpretación que del

1. Miguel BILBATÚA, ed. de *Teatro de agitación política*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.

2. Francesc FOGUET i BOREU, ed. de *Teatre de Guerra i revolució*, Tarragona, Arolas editors, 2005 y Luis Miguel GÓMEZ DÍAZ, *Teatro para una guerra (1936-1939)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del I.N.A.E.M., 2006.

3. El estudio clásico de este enfrentamiento, que adquirió particular virulencia en Cataluña, en Francesc BURGUET i ARDIACA, *La Generalitat de Catalunya i el teatre (1936-1938)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984. Pero el tema también ha sido objeto de numerosos estudios en los últimos años.

4. Manuel AZNAR SOLER, «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil».

5. Robert MARRAST, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.

teatro del período hizo Ricard Blasco en un estudio igualmente esencial<sup>6</sup>. En él, se insistía en que –con independencia de la aparición de unos (pocos) nuevos autores y de los tímidos primeros brotes de un teatro *revolucionario*– el período arroja un balance negativo para el teatro valenciano, en tanto en cuanto fueron unos años en los que echó por la borda buena parte de los esfuerzos hechos en años anteriores por consolidar una dramaturgia (y una profesión: actores, locales y compañías) que había hecho del valenciano su medio de expresión; en resumidas cuentas, que en el *debe* habría que anotar la *castellanización* progresiva de la vida teatral valenciana a causa de los avatares de la guerra: traslado de la capital de la República a Valencia, llegada masiva de evacuados, etc.

Ni es aquí el lugar ni es ahora el momento de entrar a analizar en detalle los puntos de vista críticos acabados de esbozar. Me limitaré, en consecuencia, a indicar que esta forma de enfocar la investigación sobre la historia teatral española entre 1936-1939 ha dejado en un segundo término todo aquel teatro que no puede calificarse como teatro al servicio directo de la causa republicana (teatro de propaganda o, si se prefiere, de *urgencia*) o, alternativamente, todas aquellas producciones que no pueden ser aducidas como ejemplos de ese teatro escapista, cuando no directamente reaccionario, que se condenaba desde los medios de comunicación empeñados en la labor de dignificación del teatro republicano. El ejemplo de *Currito de la Cruz* (versión teatral de Manuel Linares Rivas de la novela de Pérez Lugín), ampliamente reflejado en el artículo de Manuel Aznar Soler citado en nota, no nos puede hacer olvidar los centenares de títulos que, limpios de polvo derrotista y de paja reaccionaria, no tenían otras pretensiones que la distraer y entretener al público (¡como si esto fuese poco cuando actores y asistentes se reunían en unos teatros situados prácticamente en primera línea de frente!)<sup>7</sup>, como tampoco las decenas de obras que, siguiendo pautas genéricas más o menos convencionales pero no por ello menos dignas (melodramas, comedias, dramas costumbristas, sainetes, revistas...), trataron de reflejar los momentos que se vivían o, incluso, de hacer *pedagogía* progresista a través del teatro. Un progresismo que quizá no correspondía a lo que los sectores más avanzados estéticamente exigían, pero que casaba bien con el sentir de amplias capas de espectadores. Que desde determinadas instancias, movidas sin duda por los excepcionales momentos históricos que se estaban viviendo, no se pudiese –o no interesase– ver las diferencias entre unas obras y otras y acabase metiéndose en el mismo saco todo el teatro *no revolucionario*, no puede hacernos olvidar a los historiadores del teatro la existencia de posturas diferenciadas en la práctica de autores y compañías. Porque, en efecto, ¿dónde situar obras como la que aquí edito, o como *La reina de «la Colmena»*, de los mismos autores y estrenada por las mismas fechas? ¿Entre las de *urgencia*? ¿Entre las escapistas? Para mí ni en un grupo ni en otro, sino en el todavía mal estudiado sector de obras que trataban de reflejar las nuevas realidades que la Guerra Civil estaba contribuyendo a hacer posible y, esto, desde una visión claramente progresista<sup>8</sup>.

6. Ricard BLASCO LAGUNA, *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil*, Barcelona, Curial, 1986 (2 vols.).

7. Me refiero, por supuesto, a la vida teatral de Madrid, que desde la perspectiva que aquí planteo ha sido detalladamente estudiada por Fernando COLLADO, *El teatro bajo las bombas en la Guerra Civil*, Madrid, Kaydeda, 1989.

8. Sobre este tema, vid. Josep Lluís SIRERA, «Enric Beltrán i el compromís progresista dels dramaturgs valencians del període»; en *Congrés internacional València, capital cultural de la República (1936-1937)*, Universitat de València; actas en prensa.

## Los autores y su obra

¡Qué más da! fue escrita conjuntamente por dos dramaturgos bien conocidos en la Valencia de la época. En efecto, Alfredo Sendín Galiana (1903-1985) fue uno de los dramaturgos que a partir de los años veinte cultivó no sólo el sainete (*Tónica*, «*la del llunar*»), sino también la comedia (*Barraca de fira*), la revista («*Russafa, Bolsería, Matadero*») o el poema dramático (*L'hort embriuxat*). En la mayoría de ellas destaca por su capacidad de retratar costumbres y tipos valencianos del momento, así como por la fuerza humorística de las situaciones y personajes.

Enrique Beltrán (1894-1951), por su parte, se moverá por unos géneros semejantes a los cultivados por Sendín Galiana: el sainete (*De la terra del ganxo*) o, mejor, la comedia asainetada como califica el propio autor a una de sus mejores obras (*Ratolins de casa rica*). No obviará tampoco el sainete costumbrista azarzuelado (*Sayons i granaeros*) o el de actualidad (*Distints modos de pensar*), e incluso probará suerte con la tragicomedia (*L'home de les tres cares*).

Ambos autores, además, escribirán también piezas en castellano, bien se tratase de traducciones, bien de obras originales, como las dos escritas en colaboración ya citadas. Igualmente, conviene tener en cuenta que Enrique Beltrán será el traductor al valenciano, el mismo 1936, de *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona, obra a la que me refiero más en extenso en el artículo citado en nota [8].

Autores de éxito y muy apreciados por público y profesión, quiero destacar aquí que frente a la posibilidad de moverse en géneros poco problemáticos (el sainete, la astracanada, el juguete cómico...) y no *comprometerse* con la causa republicana, probarán suerte con dos obras, dos comedias, en las que la guerra civil y sus consecuencias son mucho más que un simple telón de fondo: son la ocasión para que los personajes cambien de vida en un sentido, para los autores, inequívocamente progresista. No es aquí el lugar de tratar de *La reina de «La Colmena»* (a la que me refiero también al artículo citado en nota [8]), pero sí de resaltar algunas coincidencias significativas con *¡Qué más da!*: fue estrenada esta en Valencia (el 18 de febrero de 1938) y a poco en Madrid (27 de abril de ese mismo año) por compañías profesionales del prestigio de la de Salvador Soler-Marí y Milagros Leal (en Valencia) y por la de Társila Criado (en Madrid); por su parte, *La reina...* lo fue el 22 de julio de 1938 en Valencia, por la compañía de Paco Pierrá y Amparito Martí, y en Madrid el 31 de diciembre por la misma compañía. Ambas son calificadas como *comedias en tres actos y en prosa* y son obras de amplio reparto y muy ambiciosas en todos los sentidos: no podemos olvidar, en efecto, que se trata de obras con un protagonismo femenino muy claro (escritas para Milagros Leal y Amparito Martí respectivamente). Las dos obras, además, fueron editadas el mismo 1938, lo que revela un interés claro, por parte de los autores, de ir más allá de lo puramente circunstancial: su estreno.

No se limitan las analogías, desde luego, a lo estrictamente formal; en efecto, ambas obras giran en torno al tema ya apuntado: la guerra, mejor dicho: las transformaciones sociales y vitales provocadas por el conflicto bélico, se convierte en el desencadenante de una transformación de la protagonista que encuentra en esas nuevas circunstancias la ocasión de dejar a un lado su vida anterior. Y no sólo esto, dicha transformación las llevará a tratar de difundir lo aprendido entre las personas que las rodean.

### ¡Qué más da!

En el caso de la obra que aquí se edita, dicha transformación resulta especialmente didáctica: Florentina, la protagonista, es una adolescente (casi una niña) de familia rica, consentida y sin ninguna habilidad ni preparación para la vida real. La muerte de sus padres, en un bombardeo contra Madrid, la llevará como evacuada, junto con su hermana mayor Elena, hasta la casa de su tío Virgilio en Valencia. La hostilidad de tía y primos, la obligará a tener que renunciar a sus pretensiones de mantener su condición social (pese a ser su familia valenciana más que medianamente acomodada) y se convertirá en criada de su tía. Y allí aprenderá que el trabajo, en lugar de degradar, ennoblece; su madurez la convertirá en *tutora* de su hermana y hará causa común con los empleados del almacén de su tío. Más aún: pondrá su cultura al servicio de los más débiles: el mozo de almacén y la humilde criada asturiana, a los que enseñará a leer, a escribir y a hacer cuentas. Florentina, en definitiva, emprenderá una nueva vida, plena en todos los sentidos y comprometida con la causa republicana: conseguirá que su primo Narciso, gracias al amor que siente por Elena, asuma con alegría ser llamado a filas, y plantará cara al ambicioso socio de su tío, Mauricio Zambrano, acaparador de alimentos, que acabará en la cárcel. Los efectos benéficos de la estancia de la joven en la casa de su tío Virgilio no propiciará tan sólo la reconciliación de este con su familia, sino también que –tras la caída del prepotente Zambrano– Virgilio, al final de la obra, asocie en el negocio a todos los trabajadores:

¡Vosotros!... ¡Mis obreros!... ¡Mis hermanos!... ¡Si con vuestra ayuda gané mi bienestar honradamente, ya es hora de que séais tan dueños como yo.

Sólo con leer las líneas anteriores, podrá colegirse que no nos encontramos ante una obra *revolucionaria*: lo que propone Virgilio es refundar la empresa, que pasará a llamarse ahora «Canet y compañía», no una colectivización tal como los sindicatos habían puesto en práctica. ¿Se convierte por esta razón la obra en una pieza escapista o *equivoca*? Desde luego que no: Beltrán y Sendín Galiana se dirigen a un público, el de las capas medias valencianas, mayoritariamente republicano, progresista en cuestiones culturales e ideológicas, pero muy poco o nada inclinado a la revolución social o a un férreo control ideológico fuese del tipo que fuese. A ellos es, precisamente, a los que hay que convencer y *educar* en diversos aspectos necesarios para el sostenimiento del esfuerzo bélico y de la legalidad republicana: la generosidad con los evacuados, *pese* a que algunos no se hagan merecedores a ella<sup>9</sup>; la lucha contra los acaparadores de alimentos; la obligación de los comerciantes de desarrollar sus actividades de la forma más normal posible<sup>10</sup>; la aceptación de la llamada a filas como un deber que honra (Asdrúbal uno de los personajes se encuentra hundido en la melancolía al haber sido rechazado por inútil); la necesidad de trabajar en pro del esfuerzo bélico...

<sup>9</sup> Este problema fue especialmente acuciante con la llegada a Valencia de muchos evacuados de Madrid. Vid. Albert GIRONA ALBUIXECH y Javier NAVARRO NAVARRO, *Sufrir la guerra: la vida cotidiana*, Barcelona, Crítèria-Prensa Valenciana-Prensa Alicantina, 2006, págs. 53-55. También: Javier NAVARRO NAVARRO, *Valencia, capital de la República*, Crítèria-Prensa Valenciana-Prensa Alicantina, 2006, págs. 43-47.

<sup>10</sup> Así, mientras Mauricio (el socio acaparador) propone dejar de vender ya que, ante la depreciación del dinero republicano y la amenaza de que este perdería su valor con el triunfo franquista, era más conveniente conservar los bienes, Virgilio aduce que eso es ir contra la legalidad y él no lo piensa hacer en ningún caso.

Y todo esto, sin negar, que cada uno de estos deberes puede llegar a ser problemático o contraproducente. Y, sobre todo, sin ocultar una realidad que la maquinaria propagandística se empeñaba en ignorar: la falta de exaltación de muchos (no hay consignas ni estallidos de entusiasmo)<sup>11</sup>, la existencia del mercado negro, el ansia de enriquecerse aprovechando todas las posibilidades (como la explotación de los evacuados); la presencia de numerosos individuos (de uno y otro sexo) ociosos y sólo pensando en divertirse pese a la guerra...

La falta de tono panfletario, pues, es posible que a más de un lector le pueda hacer pensar que se encuentra ante una obra poco comprometida con la causa republicana. Queda claro, por lo que acabo de exponer, que este no es mi punto de vista. Todo lo contrario. Nos encontramos ante una interesante obra en la que Florentina se educa gracias a la guerra, pero también educa a su entorno: hace pedagogía activa en ella misma y en los que le rodean. La escena del tercer acto en la que enseña a leer a la criada Mariña es sumamente reveladora a mi entender. Es como si la sombra de *Nuestra Natacha* fuese alargada y, posiblemente a través de Enrique Beltrán, traductor de la obra casoniana como ya queda dicho, se hiciera presente en esta obra. En plena guerra, los autores confían en la educación como un arma con la que combatir por la legalidad republicana.

Arma que para ser efectiva se combina aquí con una protagonista que juega con la ventaja de sus pocos años para enredar a los otros; con estructuras dramáticas perfectamente reconocibles (la comedia sentimental, el cuadro de costumbres); con personajes igualmente reconocibles, tópicos incluso (el fresco<sup>12</sup>, los señoritos inútiles y ociosos, el seductor, la esposa insatisfecha), pero también entrañables (Manolín, el recadero; Tadeo, el mozo de almacén; Mariña, la doméstica asturiana...); y, en fin, con toques humorísticos de éxito seguro: los problemas de aritmética con ejemplos de productos alimenticios escasos, o los despistes del mozo.

Resumiendo: ¡*Qué más da!*, como tampoco *La reina de «la Colmena»*, no fueron obras revolucionarias: ni pretendieron innovar desde el punto de vista temático o estético, ni exponer los momentos álgidos (o trágicos) de la revolución que se estaba viviendo en la España leal; tampoco fueron *teatro de urgencia o circunstancias*, ni siquiera propagandístico. Están escritas ambas, en efecto, para los circuitos profesionales tradicionales, y tratan temas poco menos que universales (el aprendizaje de la vida, los conflictos familiares, el amor...) a través de unos personajes femeninos contruidos de acuerdo con bastantes convenciones del género. A cambio, ambas obras (y especialmente la que aquí se edita) nos ofrecen un cuadro de costumbres de la sociedad valenciana en guerra que tiene una originalidad indudable. Como innegable es su compromiso con la República. Una alternativa teatral progresista, una tercera vía entre el teatro revolucionario y el escapista, que ha sido muy poco valorada hasta el momento. Y creo que de forma del todo injusta.

11. Por otra parte contraproducentes si lo que se trataba era de interesar, o persuadir, a sectores sociales sin duda republicanos y leales pero no entusiastas. El mismo público, por ejemplo, al que Max Aub trató de acercarse con algunas de sus obras, estas sí, de circunstancias: *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?* o *Juan ríe, Juan llora* (Max AUB, *Primer teatro* [en Obras Completas de Max Aub], ed. de Josep Lluís SIRERA, Nel DIAGO, Fernando LATORRE y Remei MIRALLES, València, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2002, págs. 30-33 y 305-316), sólo que el público de la obra de Beltrán-Sendín Galiana hay que imaginarlo poco proclive a dejarse llevar por el estilo directo y la sencillez del *teatro de circunstancias*, aunque estuviese escritos por autores como Max Aub.

12. No me parece casual que éste, un evacuado de nombre Samuel Berniza, sea el único *intelectual* que aparece en la obra: se trata de un supuesto filósofo que aturulla a los burgueses valencianos (y a los que no lo son) con su teoría del *Pesimismo fundamental*. Y digo que no me parece casual porque no podemos olvidar que en el apelativo de *el casal dels sabuts*, con que fue calificada Valencia según Manuel AZNAR SOLER (*La cultura, arma de guerra*, Barcelona, Crítèria-Prensa Valenciana-Prensa Alicantina, 2006, págs. 31-74), el término *sabuts* es susceptible de una doble lectura: como «sabios», «gente que sabe», pero también en sentido irónico: en valenciano, un *sabut* es alguien que sabe y se lo tiene creído o, peor, que se cree que sabe... y se lo tiene creído.