

## INTENTOS DE RENOVACIÓN EN EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

María Dolores Cosme Ferrís  
Universitat de València

**RESUMEN:** A través de diversos artículos y críticas teatrales del diario anarquista *Fragua Social*, se estudian los intentos de renovación estética del teatro valenciano durante la Guerra Civil, así como las reflexiones sobre la necesidad de combinar dicha renovación con las exigencias económicas y organizativas necesarias para poner el teatro al servicio de la causa revolucionaria.

**PALABRAS CLAVE:** guerra civil española, teatro anarquista, renovación teatral española.

**ABSTRACT:** Through various articles and theatrical criticisms of the anarchic newspaper *Fragua Social* are studied the efforts of the aesthetic renovation of the valencian theater during the civil war. In the same way there are studied the thoughts about the necessity of combining this renovation with the economical and organisational demands in order to put on the stage theater to the service of the revolutionary cause.

**KEY WORDS:** Spanish civil war, anarchic theater, Spanish theatrical renovation.

Los intentos de adaptar la cartelera teatral valenciana al momento de cambio que se estaba viviendo durante la Guerra Civil en Valencia fueron desde un principio la máxima preocupación del Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos de la UGT-CNT que fue quien se encargó de su organización. También sabemos que los espectáculos tienen dos vertientes por una parte la económica y por otra la artística. La parte económica se organizó también con premura y de su forma socializada de organización se consiguió una caja fuerte que abasteció a las organizaciones de retaguardia y aportó material y medios para el frente.

En este artículo vamos a insistir sobre todo en la parte artística, en los intentos de renovación de la escena teatral.

Desde el Comité se hacían propuestas para la renovación de la escena y una de ellas fue la creación de una Compañía de Teatro Experimental.

Es por eso que durante la Guerra Civil en Valencia se estrenó *Soborno*, lo llevó a cabo la Compañía de Teatro Experimental instalada en el Teatro Principal de Valencia. Una de las numerosas críticas, en esta ocasión aparecida en la revista *Semáforo* decía:

La obra, y por encima de la obra la interpretación sencillamente formidable de la Compañía Dramática Experimental, son merecedoras de que todo el público de nuestra ciudad muestre con el calor de su asistencia la brillantísima labor que en los actuales momentos está desarrollando y que puede señalar nuevos horizontes en estas horas revolucionarias.<sup>1</sup>

Este ensayo de teatro experimental lo consideraban desde las páginas de la revista *Semáforo* una buena aportación aunque no como algo definitivo pues insistían en que se debían hacer más intentos. Con todo, valoraban de forma muy positiva la experiencia:

Decir que la adaptación de la interesante novela rusa del mismo título ha sido realizada con acierto y que tanto la interpretación como el decorado y el juego de luces han estado bien conseguidos, no es decir mucho. Los intérpretes han estado a la altura de las circunstancias y de sus sobresalientes dotes de actores. El decorado y la iluminación de la escena, han sido algo nuevo, en nuestro país y de un supremo buen gusto.<sup>2</sup>

Valoración que pone de relieve la aportación, que en aquel momento la crítica consideró como novedad, de la obra a la escena en su momento.

En *El Mercantil Valenciano* de fecha 20 de noviembre de 1936 aparece otra vez anunciado el estreno de *Soborno*, en una adaptación realizada por Francisco Pina de la novela rusa y «encuadrándola en el ambiente revolucionario que actualmente se vive en España».<sup>3</sup>

En al mismo artículo se comenta que la adaptación que hizo Francisco Pina, junto con los realizadores de la comisión técnica a quienes se encargó, estuvo bien hecha y tenía escenas interesantes, realzando la escena de los cavernícolas que estuvo muy acertada. También explica que la adaptación eligió un final que fue un gran acierto porque el público no se lo esperaba y se sorprendió gratamente. También se destaca en la crítica el decorado, calificado de «muy moderno y muy adecuado al ambiente».

En otro artículo de fecha 30 de diciembre de 1936 en *El Mercantil Valenciano*, Mascarilla, crítico teatral de dicho periódico, anuncia la obra de Bernard Shaw *Héroes* y comenta que esta obra era, como todas las del famoso escritor, una obra llena de humorismo. Nos habla de que unos jefes militares no salen muy airosos pues los flageló a su placer poniendo de relieve la falta de preparación de aquéllos para todo lo que se relaciona con la guerra.<sup>4</sup> Por ignorarlo todo, los militares que Shaw retrata ignoran hasta lo que ocurre en su casa, en la que las mujeres «juegan a los novios». En el mismo artículo se expone que se da a conocer el nombre del traductor, aspecto que por otra parte no era habitual en un periodo, en el que el director de escena, los traductores y los adaptadores eran ignorados y no se les daba ninguna importancia. Mascarilla reclama su nombre porque opina que estaba muy acertada la traducción al castellano y merecían compartir el aplauso y el éxito.

En *El Mercantil Valenciano* del día 19 de junio de 1938 se anunciaba por parte de la Compañía de los admirados artistas Milagros Leal y Salvador Soler Marí la adaptación en el Teatro Eslava de La fiera domada de Shakespeare, la adaptación fue realizada por Maximiliano Thous y Elena Arcediano que eran autores de sólido prestigio y una garantía rotunda en su labor de adaptación al español de la mundial obra.

1. Tesis Doctoral. COSME Ferrís, María Dolores: *El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la Cartelera Valenciana (1936-1939)*, p. 1246.

2. *Ibidem*, p. 1240.

3. *Ibidem*, p. 676.

4. *Ibidem*, p. 684.

En el mismo periódico con fecha 6 de julio de 1938 hay una crítica, obra de Bambalina, quien opinó que esta obra era una de las comedias más populares de Shakespeare por ser la más consistente y acabada de las que escribió dicho autor.<sup>5</sup>

Según Bambalina, conserva todo el espíritu de la jocosa comedia de Shakespeare, aunque también opina que se ha apartado bastante del texto original para presentar al público una comedia más acorde con sus gustos. Se pregunta si esto supone ser irrespetuoso con el texto original, pero la crítica teatral opina que no, que esa nueva mirada es la visión exacta del teatro moderno. Bambalina cree que en el *Thamen of the Areew* de Shakespeare y en *La fiera domada* de Elena Arcediano y Maximiliano Thous hay un mundo de renovación técnica y de tipos. El clásico inglés desaparece y la comedia cómica moderna, comedia asainetada puramente racial, española, surge graciosa y chispeante. Piensa, pues, Bambalina que la labor de los rapsodas ha sido más una adaptación que una versión castellana. *La fiera domada*, sigue en su crítica Bambalina, tuvo un éxito triunfal, el público celebró con francas carcajadas y continuadas ovaciones las situaciones graciosas y frases ingeniosas y llamó a escena a los autores de la adaptación.

Como podemos ir viendo las dudas que tenían los críticos teatrales encargados de reflexionar sobre las innovaciones que debía aportar la escena eran propias de una época de cambio, en que se habían de dar pasos para luego volver sobre ellos y ver los aciertos que se habían realizado, así como los errores, contemplados con espíritu abierto para ser capaces de rectificar. Con los trabajos terminados y puestos en escena y vista la reacción del público, es como se puede avanzar realmente, concluía el crítico.

Con fecha del ocho de octubre de 1938 apareció en *El Mercantil Valenciano* un anuncio de la obra *Asia* de Valliant Conturier, traducida y adaptada por Luis Llana.<sup>6</sup> Se anunciaba para ser representada en el Teatro Ferrer i Guardia de la calle Sagasta, detrás del Teatro Apolo. La presentaban como una estampa antiimperialista. Con obras como la citada, se puede pensar que los pasos que se dieron fueron pequeños pero el caso era caminar e intentar hacer aportaciones nuevas hacia una nueva sociedad que reflexionara sobre los valores de la igualdad.

En un artículo aparecido en *Fragua Social* con fecha 23 de octubre de 1936,<sup>7</sup> se habla de cómo el teatro, en tanto la revolución no ofrezca material adecuado al espectáculo público, ha de inspirarse en la moral y decencia de que carecía antes, cuando el teatro cumplía el papel de embrutecedor del pueblo que le había asignado la burguesía. También reconoce en los espectáculos públicos la labor de construcción de manera indirecta de la revolución. Los trabajos revolucionarios de retaguardia tuvieron en la organización de los Espectáculos Públicos un motor de mantenimiento de la vida social y de la seguridad. También fueron una gran fuente de recursos en retaguardia para destinarlos básicamente a los frentes de guerra. Por todo ello, la satisfacción que les queda a los que lucharon y llevaron adelante esta organización, y que las generaciones posteriores les debemos agradecer, es haber mantenido con su esfuerzo el ánimo en la retaguardia y servir de motor en el frente.

Así mismo, ellos tuvieron la misión de la regeneración y el cultivo de los sentimientos en los adultos pues el teatro, y los espectáculos en general, son el medio, en el cual el espíritu busca sosiego, optimismo y belleza, y debe hallarlo, después del duro transcurso del día.

Por eso desde las páginas de la prensa afín, se daba las gracias al Comité de Espectáculos Públicos por su labor de dignificación de los espectáculos pues tanto el cine como el teatro podían hacer una gran labor revolucionaria. Como ejemplo, pedían al Comité de Espectáculos Públicos de Valencia que hiciera lo mismo que había hecho el Comité de Espectáculos Públicos de Madrid: abolir los

5. *Ibidem*, p. 776.

6. *Ibidem*, p. 781.

7. *Ibidem*, p. 918.

bailes, cafés de camareras y cabarets, de cuyo funcionamiento también se habían quejado en Valencia algunos sectores, precisamente porque su actividad desentonaba con el momento trágico que se estaba viviendo, por lo que suponía de falsa expansión moral, que tenía mucho de vicio, de incongruente y de concepto burgués del gusto que dañaba la moral revolucionaria.

Así pues, el espectáculo debía ser una expansión noble para los que venían del frente a descansar y, para los que trabajaban en retaguardia, una distracción sana, sin olvidar nunca que el espectáculo, el escénico y también el cinematográfico, tenían la misión delicada de formar a la juventud.

También se miraba con admiración el trabajo desempeñado por el Comité de Espectáculos Públicos en Barcelona que bajo las normas sentadas por la CNT había dignificado esta actividad de la vida social y ciudadana y había inyectado al teatro una nueva vitalidad. Ello, según piensa el redactor de *Fragua Social*, se debía a motivos de orientación y de administración peculiar de la ciudad por su cosmopolitismo pues en varios teatros se realizaban representaciones en idiomas extranjeros, lo que, debido a las características que le prestaba su autonomía y la libertad de movimientos de que disfrutaba desde el principio de la revolución, hacía que no fuera posible llevar una política análoga en Valencia y su región. Pero aunque Valencia y Barcelona eran ciudades con características diferentes sí había, en cambio, motivos y posibilidades que podían llevar en Valencia a una reorientación de los espectáculos públicos más acorde con el momento que se estaba viviendo.

En *Fragua Social*, en un artículo de fecha 4 de noviembre de 1936, se cuenta que la guerra moderna era algo muy complicado en la cual la actividad de la retaguardia (abastecimiento, industrias de guerra, preparación continua de contingentes de refresco, propaganda, contraespionaje, policía, moral, etc.) constituye un factor básico para la victoria. Por eso, mientras no se les necesitara, el Comité de Espectáculos Públicos trabajaría en la retaguardia, sosteniendo los espectáculos públicos que eran el pan de muchas familias, que representaban una ayuda económica de gran volumen para las Milicias y que en el aspecto espiritual aportaban un poco de distracción a una población preocupada por el hecho bélico y a unos soldados que venían del frente a descansar y a los que no les iban a recibir con la impresión de una ciudad triste y apagada. Lo mismo que la música era necesaria para crear estados de excitación bélica, el espectáculo disolvía la preocupación y servía de tónico al espíritu. No querían dejarse llevar por un excesivo optimismo pero tampoco podían caer en una tenebrosa negrura de la tristeza organizada. Recomendaba el CEEP: «Seamos alegres, sanos de alma y cuerpo y así seremos fuertes para la lucha y para el triunfo».<sup>8</sup>

Todas estas acciones estaban encaminadas a recoger fondos, para realizar toda clase de propaganda, reportajes cinematográficos, etc.

En el momento en que tomaban esta determinación, aceptaban su puesto en la retaguardia manteniendo el espectáculo público, pero si la revolución y la guerra los necesitaba se irían al frente para defender con su propia vida el bienestar y el porvenir del pueblo español.

El mes de noviembre de 1936, el gobierno de la República acordó trasladar su sede a Valencia de conformidad con los informes del mando militar. Poco después de reunirse el Gobierno, hizo pública una nota en la que se decía:

8. *Ibíd.*, p. 923.

Llegado el momento en que su permanencia en Madrid podía restarle libertad de movimiento para articular los esfuerzos de toda la España antifascista en servicio total y de la propia liberación de Madrid, el Gobierno de la República se ha trasladado a Valencia. Lo ha hecho sacrificando todo a la eficacia y pasando por el trago amargo de alejarse en los momentos decisivos de la heroica población madrileña que, consciente de su deber y resuelta a estrangular el ataque enemigo ha seguido batiéndose en el día de hoy con decisión firme y sostenido entusiasmo.<sup>9</sup>

Con la llegada del gobierno de la República a Valencia se vienen también todos los empleados de los ministerios por lo que la vida en la ciudad se transforma y los teatros ofertan un sinnúmero de espectáculos.

Unos meses más tarde, en el mes de febrero, el reportero Nito en un artículo de crítica de *Fragua Social* del 24 de febrero de 1937 diría:

Demasiados espectáculos públicos. Basta ya con tantos cines y teatros como absorben la atención de nuestras principales poblaciones de la retaguardia. Con menos, habría bastantes. La propaganda publicitaria que para los espectáculos se hace, nubla a la otra propaganda de la guerra. Ella hace que se preste más atención a un cantante cualquiera que al peligro que a diario nos acecha por el mar o por el aire. Y eso, francamente, no puede ser, no debe ser.<sup>10</sup>

Luego explica Nito que no quería con esto decir que se suspendieran todos los espectáculos públicos, que a veces eran un sedante para los que volvían del frente y también podían servir como medio de propaganda de las ideas de la revolución. Pero una cosa era eso y otra que se mantuviera todo un aparato que absorbía la atención general y que debía hablar de otros aspectos de la vida ciudadana vinculados a los vaivenes de la guerra. Continuaba Nito invitando a las ciudades, que hasta hacía poco habían vivido alejadas del fragor del combate y que en ese momento sí que eran objetivo del ataque fascista, a procurarse los medios defensivos, y en tanto éstos se formalizaran, se debía templar el espíritu que debían tener sus habitantes para resistir estoicamente las embestidas de la bestia guerrera. Si los ciudadanos no se preparaban, se volverían asustadizos y pusilánimes y entre ellos cundiría la desmoralización muy pronto.

También se argumentaba que si se suspendían los espectáculos públicos los hombres que trabajaban en ellos quedarían sin trabajo. Este argumento, según razonaba Nito, era pobre pues podrían dedicarse a otras tareas relacionadas más íntimamente con la guerra. Cuando la guerra termine, sugería Nito, el arte en sus múltiples manifestaciones tendrá que estar incluido en la organización de todas las cosas.

Pero mientras tanto, el arte, en este caso el documento cinematográfico puede servir de elemento revolucionario grabando los discursos interesantes que se realicen. También pueden ser representados reportajes y obras revolucionarias en los lugares que se proyecten habitualmente obras vulgares.

En un artículo de *Fragua Social* de Ceferino R. AVECILLA, del 23 de marzo de 1937, se hablaba de la labor reconstructiva del Teatro Nacional que incumbía a los que vivían y trabajaban en la retaguardia. En esta ocasión, el autor del artículo explica que el espectáculo público tiene dos facetas: el aspecto económico y el artístico. Del aspecto económico nos indica el autor que ni ha hablado, ni habla en este momento, ni hablará. No es cosa suya, dice. A él lo que le interesaba era la orientación y el concepto del teatro. Él veía al teatro como un vehículo de ideas.

9. *Ibidem*, p. 924.

10. *Ibidem*, p. 935.

Siempre se dijo que el teatro era un espejo de las costumbres, siendo así no era lícito ni siquiera por razones económicas seguir ofreciendo las viejas comedias «de costumbres», de malas costumbres, únicas existentes, que siguen siendo el reflejo de una civilización fracasada. Persistir en esa serie de valores supone ponerse al margen de la realidad revolucionaria, que era lo que importaba en aquellos momentos. Los que debían ponerse en acción eran los autores y ofrecer al público el teatro que ayudase al triunfo de la causa revolucionaria, porque de la manera en que permanecían en cartel las obras de cariz burgués cada día se perdía una batalla y cada noche otra.

De los espectáculos que estaban en cartelera en ese momento se quejaba Avecilla porque decía que no tenían nada diferente a los que se representaban en épocas reaccionarias, lo único que había cambiado eran los espectadores, ya que durante la guerra civil iban al teatro, todos los días, los que no habían ido nunca o casi nunca.

El destino último del espectador, decía Avecilla era y es recibir un beneficio o goce espiritual, cosa que él veía que no ocurría puesto que en esos momentos de revolución y cambio de valores al teatro le faltaba el espíritu, que era y es su verdadera razón de ser.

El crítico teatral, Avecilla, proponía en este mismo artículo que los propios Comités debían ocuparse de que en cada teatro existiera una responsabilidad de reorganización revolucionaria ajena a la órbita administrativa. Él estaba seguro que tomarían en cuenta su propuesta, lo que llevaría a una armonía fecunda, puesto que de lo que se trataba era de conseguir un acuerdo beneficioso. Pensaba también Avecilla que los autores no estaban molestos por su exclusión sino dolidos. De lo que se trataba era de aprovechar al máximo las posibilidades artísticas del teatro como la más eficaz, la más poderosa de cuantas armas de retaguardia existían. Alternativamente propone que se hiciera un paréntesis en la vida de los cómicos y autores y las dependencias, y los jóvenes tomaran un fusil y los viejos su sitio en las organizaciones, en las que podían ser de alguna utilidad. Termina diciendo que:

Lo que no es posible es que cada escenario constituya una supervivencia mortificante del pensamiento enemigo.<sup>11</sup>

Pues no coincidían las ideas y valores, que se estaban defendiendo con las armas en los frentes de batalla, con las ideas que cada día se representaban en los escenarios, y si el teatro era una escuela de valores donde poder mostrarlos a las generaciones futuras, éstos no podían estar en contradicción con lo que se estaba defendiendo que era una sociedad más justa, más equitativa, más libre.

En otro artículo de fecha 13 de abril de 1937, el debate que se presentaba era otra vez mismo: por una parte la dirección económica que ponía en escena obras rechazables. Esto se debía a que la dirección artística busca número de espectadores, pesetas y no Arte. Y cuando se dirige un local sin ninguna sensibilidad, sin ningún ideal, sin iniciativa, sin amor propio, sin anhelos de avanzar, los problemas se reproducían. Afirmaba el autor que:

11. *Ibidem*, p. 939.

Una dirección artística exige nada menos que cultura, estudio, instinto, talento, experiencia, vibración, espíritu cultivado, ansias renovadoras, inquietud, dinamismo, facultades emotivas muy desarrolladas, claro concepto del teatro, capacidad, juventud, agilidad mental, carácter, sólido temperamento interpretativo, buen gusto... Vamos, todo aquello de que, hasta la fecha, ha carecido siempre una dirección artística. Y por eso, la culpa no es de las organizaciones de Control, sino de quienes abusando de su buena fe, las asesoran con el engaño, recurso de tipo contrarrevolucionario inconfundible. ¿Y así va ello, camarada espectador Y conste que a ti también te cabe tu tantico de culpa.<sup>12</sup>

La verdad es que impresiona la claridad en la exposición de las ideas que proponían para la reforma teatral. Lo que sí queda claro en los diferentes artículos que hemos comentado era la preocupación por el aspecto intelectual, de portador de unas nuevas ideas y valores acordes con la nueva sociedad que se estaba organizando y creando, pero vemos que los tanteos eran muchos porque eran y son propios de algo que empieza.

Los artículos citados ponen de manifiesto, con todas sus carencias y limitaciones, que el tema de la renovación teatral estuvo presente en la Valencia de la guerra civil y que en aquellas circunstancias, se desarrolló igualmente una intensa labor de mantenimiento y de organización de los espectáculos públicos durante la guerra civil, para ponerlos al servicio de la causa republicana.

12. *Ibidem*, p. 940.