EL SITIO DE MADRID EN EL TEATRO DE GUERRA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
MARÍA JESÚS BAJO MARTÍNEZ

Durante la guerra civil, no solamente se continúa representando teatro, sino que se alienta esta práctica desde la cúpula de los diferentes bandos. Los políticos reconocen en la escena un arma eficaz de lucha contra el enemigo, así como un tónico para soldados y retaguardia.

Dentro de esta línea de protección y fomento destaca el lado republicano. Los intelectuales, casi todos agrupados en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, ven en la guerra la gran oportunidad de realizar definitivamente la revolución cultural. Revolución que debe ir pareja a la creación de la nueva España que surgiría del enfrentamiento. Así lo proclaman los jóvenes escritores:

> «Queríamos que todo el arte que se produjese en la revolución, respondiese ideológicamente al contenido mismo humano de esa revolución»[1].

Este arte ha de ser auténticamente social y no pálidamente simbólico; debe reflejar ante todo la realidad del pueblo al que aspira a pertenecer.

En este terreno, el teatro tenía mucho que hacer, debido a su conocida capacidad de instruir con amenidad. Nada más eficaz e inmediato que la representación, pero pocas artes por no decir ninguna, se encontraban en tan lamentable estado de abandono a la mediocridad y al gusto decimonónico. Así pues la tarea era ardua, había que educar al público en un teatro contemporáneo y clásico, siempre desde un punto de vista social; porque como escribía Arturo Serrano Plaja *«mantener en el teatro el criterio de dar aquello que al público le gusta más es tanto como negar el papel de orientación y educación que el teatro, como todo, debe tener en la revolución»*[2].

Como consecuencia de todo esto, el gobierno y distintos organismos dedican al teatro una especial atención. De este modo, surgen en Madrid diferentes iniciativas. Nos referimos a la capital, por la importancia e influencia que ejercía sobre su área de control, y por mostrar el panorama teatral que la rodeaba, abundante pese a las circunstancias.

En este afán de popularizar el teatro, nacen varias compañías o agrupaciones que se orientan en direcciones diferentes, pero con un fin común: adecuar el teatro a las circunstancias en que se desarrolle. Algunas de estas compañías se fundan a los pocos días de comenzar la contienda, como *Nueva Escena* creada por Rafael Alberti y M.ª Teresa León, o el *Grupo de Teatro Popular,* compuesto por actores profesionales. Otras iniciativas son más tardías, como el *Teatro de Arte y Propaganda.* De esta compañía hay que decir que fue el más fiel reflejo de la idea que sobre el teatro tenía la Alianza de Intelectuales Antifascistas. *Altavoz del Frente* estaba formado por tres grupos diferentes y tenía un carácter oficial. Y las *Guerrillas del Teatro* también creadas por M.ª Teresa León así como varios grupos de marionetas.

A parte de todas estas compañías, que de una forma u otra, estaban subvencionadas por el gobierno, existía un Consejo Central de Teatro, creado el 22 de agosto de 1937 y una Junta de Espectáculos reformada en octubre de 1937. El papel del Consejo Central del Teatro era *«como organismo apropiado para orientar y encauzar las actividades teatrales estableciendo una política teatral, aunque sin interferir en lo específicamente sindical»*[3]. Y la Junta de Espectáculos era la encargada de garantizar el contenido social y político de las obras. Con estas medidas se quiere controlar y potenciar el teatro del momento; eliminando de la escena las obras de puro entretenimiento: revistas, zarzuelas, y en general el teatro considerado burgués. Misión ésta no muy bien cumplida, pues prácticamente no se prohibió ninguna obra.

Un paso decisivo en la definición de cómo tenía que entenderse el teatro en esos momentos cruciales, se da en el Segundo Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia y Madrid en 1937, y firmado en blanco por Miguel Hernández. En este Congreso se habla abiertamente del papel que desempeña la propaganda y de la importancia de adecuar el arte a las nuevas circunstancias políticas, es decir, emplearlo como un arma propagandística:

> «En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es ni puede ser el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de la creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía»[4].

En la ponencia colectiva se acuña definitivamente el término *arte de urgencia*, que ya se venía utilizando, y lo que es más interesante, practicando hacía meses. Santiago Ontañón lo definía en la revista *El Mono Azul* como un deseo irreprimible, como un grito elevado al cielo *«...no tenemos otra obligación que gritar, gritar hasta enronquecer, para que nos oigan en el último rincón del mundo, como sea, con la pluma, con el pincel, con el lápiz, con la palabra, pero gritar, tan fuerte que nuestro eco quede vibrando en el aire eternamente. Esa es nuestra misión»*[5].

Este grito breve y profundo que Ontañón aplicó al arte en general, explica perfectamente el teatro de guerra escrito en las trincheras, en muchos casos, y para ser representado en los frentes en otros; y así lo entendió Rafael Alberti, principal impulsor del término y de todo el teatro en general:

> «Difícil es para los jóvenes escritores, los que pretenden ser autores de teatro y que además viven plenamente la lucha, producir obras de mayor responsabilidad, de mayor esfuerzo y trabajo. No hay tiempo. Aquel que está movilizado o con obligaciones ajenas a su profesión en la retaguardia, no puede entregarse ampliamente a obras que requieren un reposo, cierta tranquilidad casi imposible de encontrar en la guerra»[6].

Pero no vayamos a imaginar ilúsamente que este teatro de urgencia, ni siquiera el teatro social, se impuso en los teatros de la Villa. Si bien es cierto que el teatro de guerra fue el más representado en los frentes, y en determinados escenarios (siempre muy vinculados a la Alianza), no pasó de ahí; es decir, jamás desbancó al teatro puramente comercial que reinaba en la cartelera de Madrid. Y es que pasados los duros ataques de noviembre del 36, y una vez «estabilizado» el panorama, los habitantes de Madrid intentaron rehacer su cotidianidad asistiendo a las mismas zarzuelas de siempre y a las comedias más divertidas. En un intento, supongo, de dar la espalda a la guerra. Actitud ésta un tanto peligrosa y que motivó ciertas campañas desde el poder.

Ante este panorama sociopolítico, la respuesta de Miguel Hernández no puede ser más clara y contundente: viste con igual rapidez el uniforme militar y el del «teatro de urgencia». En este sentido, su Nota previa a la edición de su libro *Teatro en la guerra*, publicado por «Nuestro Pueblo» hacia agosto de 1937; es a la vez toda una poética y una declaración de intenciones.

Miguel Hernández, poeta social y popular desde sus orígenes, no siente la necesidad como otros intelectuales de justificar su arte puro en estas circunstancias, y de acercar su postura vital y su literatura al pueblo. Recordemos en este sentido la posición adoptada por los intelectuales españoles en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura:

> «Un afán creciente se ha ido manifestando a través de los mejores; un afán de acercarse al pueblo para marchar juntos. Durante algún tiempo, este afán ha sido en gran parte un anhelo romántico no convertido en tangible realidad. Era difícil regresar desde la inteligencia y el arte puros a la concreta realidad de cada día para extraer de ella su sentido y ayudar a que los profundos anhelos de los hombres alcanzaran su cumplimiento. Era muy difícil, y son muchos los que en la complicada ruta se han extraviado sin poder nunca realizarlo»[7].

A esta postura forzada, a la vez que necesaria de numerosos compañeros, Miguel Henrández enfrenta su origen popular que lleva marcado con rasgos indelebles en la piel quemada de su cara, o en sus manos de campesino:

> «Intuí, sentí venir contra mi vida, como un gran aire, la gran tragedia, la tremenda experiencia poética que se avecinaba en España y me metí, pueblo adentro, más hondo de lo que estoy metido desde que me parieran, dispuesto a defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión. Desde entonces acá, vengo luchando de muchas maneras, y sólo me canso y no estoy contento cuando no hago nada»[8].

Es difícil de imaginar lo que estos duros momentos debieron significar para un hombre, que salido del pueblo, aspiraba a llegar con él a unas cotas de cultura y libertad. Nuestro poeta se entregó plenamente a su lucha:

> «Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, trato hacer de la vida materia heroica frente a la muerte. Y no he de parar hasta hacerla»[9].

Miguel Hernández, poeta sagaz e intuitivo comprende inmediatamente cuál debe ser el camino a seguir:

> «Una de las maneras mías de luchar es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve: un teatro de guerra»[10].

Estos son los motivos que le llevan a escribir *Teatro en la guerra,* como ya hemos dicho, publicada probablemente en el verano de 1937 y compuestas por cuatro piezas cortas: *La cola, El hombrecito, El refugiado* y *Los sentados. Pastor de la muerte,* su segunda obra de tema bélico, es un drama en cuatro actos escrito en verso y finalizada en abril de 1938. Este mismo año recibió un accésit en el Concurso Nacional de Literatura, y permaneció inédita hasta 1960. Esta obra más amplia y que en cierta forma encierra todos los temas contenidos en las 4 piececitas anteriores: el heroísmo, la cobardía, la madre heroica, la madre posesiva..., es un canto a la defensa de Madrid, ciudad sitiada durante largo tiempo. Pero la capital de España no sólo está presente en esta obra, pues también *La cola* y *El hombrecito* transcurren en ella. En las otras dos obras cortas, *El refugiado* y *Los sentados*, su mención es obligada.

¿Cómo evitar escribir, como tantos otros escritores, sobre esta ciudad? Ciudad que para nuestro autor había dejado de representar la gran urbe, llena de modernidad e indi-

vidualismo, para pasar a ser un ejemplo vivo de humanidad y coraje; un reducto de libertad, y en definitiva *«la capital del mundo honrado»* como la califica la abnegada madre de *La cola:*

> «Madrid ha de presentarse ante sí mismo como lo que es: la capital del mundo honrado, como un gigante mudo y sereno, seguro de la victoria, sonriendo por encima de los montes a los cuerpos del trabajo que nos atiende, anhelantes, desde las cinco partes de la tierra»[11].

Efectivamente, Madrid se convierte en el punto de mira de muchos ciudadanos del mundo y en el baluarte y ejemplo constante de la zona republicana, como testimonian numerosos autores, entre ellos Juan Ramón Jiménez:

> «Alegría, esta es la emoción que da el pueblo de Madrid, y sin duda el de toda España, en estos días terribles y supremos. Alegría de convencimiento, alegría de voluntad, alegría de destino favorable o adverso»[12].

Miguel Hernández tiene del cerco de Madrid una experiencia de primera mano, pues él mismo participa en su defensa, en la primera brigada móvil de choque del campesino. El poeta está allí el 7 de noviembre de 1936, cuando se desploman varias líneas y Madrid queda directamente frente al enemigo. Nuestro autor, aprovecha su experiencia real en la lucha para incorporarla a su obra y así en *El pastor de la muerte* habla, entre otras muchas cosas, de la derrota que sufrieron los italianos en Guadalajara:

> «¡Qué sucio gesto
> debió el italiano ruin
> hacer, y cuanto motín,
> al tiempo que se enterara
> de lo de Guadalajara
> el principio de su fin!»[13].

También ataca a las fuerzas extranjeras, hecho ya tópico en todo el teatro de guerra, a la vez que ensalza a los héroes más reconocidos de las filas republicanas:

> «A Mussolini el funestro
> baten con España entera,
> Miaja, Carlos, Rojo, Mera,
> el Campesino, Modesto,
> y Lister»[14].

Pero entre todos estos datos puramente bélicos, tiene un recuerdo para el quinto regimiento al que pertenecía, y recrea su ambiente poético y jovial, presentando a los compañeros cantando, diciendo versos y hasta aprendiendo a leer, pero sabiendo ser el más fiero a pesar de la falta de municiones:

> «Diez meses de guerra... ¿Cuál
> es nuestro ejército y era?
> Empezó por ser de cera:
> ni un fusil para la gente
> tan torpemente valiente,
> ni una mala cartuchera,
> todo se hubo de inventar,
> de improvisar de momento.
> Y fue el 5.º Regimiento
> quien más supo imprisar»[15].

Pero en estas obras, además de las experiencias militares del autor, existen constantes referencias reales a la situación en retaguardia. Esta es la descripción que hace de un bombardeo Miguel Hernández aprovechando la escenografía de la obra *Pastor de la muerte:*

«Sobre un telón, donde se habrá pintado Madrid diáfanamente, cruza la sombra de varios aeroplanos. En seguida se proyecta la sombra de varios hombres, y el telón se rasga entre un fragor y un estremecimiento de explosivos, apareciendo un barrio de Madrid destruido, y en primer plano el esqueleto de una casa, muebles y muros por la tierra»[16].

Menos poética resulta la descripción de Romain Rolland en un manifiesto de *El Mono Azul:*

«Un grito de horror sube de las piedras humeantes de Madrid (...) Se ve atacada a sangre y fuego por un ejército de moros de África, de legionarios (...) asesinan, mutilan y queman vivos a los millares de mujeres y niños. Primeramente se hace blanco en los barrios populares. No se salvan los hospitales, arden los palacios gloriosos. Hoy el del Duque de Alba; hoy el del Prado. Se hunden, bajo las bombas, salas de arte; con su pueblo muere Velázquez»[17].

También sufre la población otros horrores, el hambre y la carestía; aunque estos los insinúa finamente, para no crear conciencia de ello entre el público. *La cola*, una de las piececitas, se desarrolla precisamente en una «calle de Madrid» poniendo de manifiesto la situación incívica que ofrecen un grupo de mujeres ante una cola para adquirir carbón. Buena muestra de esta actitud la da, «la deslenguada 4.ª»: «¡Te gané la vez! ¡De aquí no me quita ni Dios!», «¡Ni aunque venga una granada en la creencia de que soy la Telefónica!», «¡Ni a una bomba dejo el sitio que piso! ¡A la cola!»[18]. Estas son algunas de las delicadezas que estas mujeres antiejemplo del pueblo de Madrid, se dedican entre sí; aunque como vemos, no faltan ciertas pinceladas de humor.

Otra deslenguada, en este caso la primera, hace una breve alusión a los cuadros del Museo del Prado, tan tristemente famosos en aquellos días, y en su inconsciente idea de que verdaderamente forman ellas mismas un cuadro, aunque deleznable:*«¡Vaya a ver los del Museo del Prado, si éste no le agrada compañera!»*[19].

Lógicamente, frente a estas deslenguadas, se alza una voz en este caso de una madre que las reprende, a la vez que vuelve a colocar bien alto el pabellón de Madrid:

«Dignificad Madrid, mujeres de sus barrios, hombres de su defensa. No lo enturbiéis ni lo degradéis con acciones y actitudes bajas»[20].

El propio autor es consciente que no en todos los frentes se lucha con este ímpetu, ni que en todas las retaguardias se resiste con tanta heroicidad. Se refiere especialmente a los frentes del sur, zona que también conocía como combatiente. Una vez más volverá a poner a Madrid como ejemplo a imitar. En *El refugiado* se encuentran un viejo hombre que ha tenido que abandonar su casa y su pueblo, por la falta de valor de los milicianos, y un combatiente del frente de Madrid. Veámos el encuentro:

El refugiado –¿En qué frente luchas?
El combatiente –En el de Madrid: lo defendemos con firmeza ¿Cómo van los frentes en Andalucía?
El refugiado –Bulle poco la gente aquí. Quema mucho el sol y el fusil se duerme junto al que lo empuña. El enemigo no ataca tampoco.
El combatiente –Allá, cuando él no ataca, atacamos nosotros. No se puede hacer la guerra con gente dormida. Una de las cosas principales que debe olvidar el soldado es el sueño. Las trincheras deben ser todo menos cama.
El refugiado –Aquí no se ha tomado muy en serio la guerra.
El combatiente –Me irritan los hombres que entienden juerga por guerra. Podemos tener alegría, pero no diversiones frente al enemigo[21].

La crítica a la falta de decisión y a la inactividad no puede ser más clara; y se vuelve reproche cuando se comenta la pérdida de poblaciones como Romera ocasionadas úni-

camente por esa desidia y falta de valor. Se puede concluir que si todos los combatientes fueran como los del frente de Madrid, la guerra se encontraría en otras circunstancias.

Caso parecido sucede en *Los sentados,* grupos de hombres que se pasan el día en plena inactividad, con una única preocupación: tomar el sol. Frente a ellos, un soldado que vuelve del frente, no se especifica cual, pero bien podría ser el de Madrid. El soldado se manifiesta en términos semejantes:

> «Cuando la España mejor se enciende, levantada contra los verdugos invasores, veo pueblos mezquinamente sentados al sol, como lagartos mezquinos»[22].

Miguel Hernández prefiere insistir en estos temas que tienen un marcado contenido social, a cargar las tintas, como lo hacen otros autores en las cuestiones de índole más política y doctrinal. Nuestro autor sabe muy bien, que el más eficaz teatro de urgencia es aquel que va dirigido hacia la propia casa:

> «Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa»[23].

Verdaderamente, muy pocas ocasiones tienen los enemigos políticos de presenciarlo, y suponiendo que lo hicieran no creo que las razones esgrimidas en una breve obra de teatro bastaran a convercerles. Sin embargo, es un arma excepcional para animar y distraer a los soldados, a la vez que se despejan posibles dudas y cansancios provocados por la contienda.

Pero el público preferido, pues a él van dirigidas sus cuatro obritas cortas e incluso *El pastor de la muerte,* es el público de la retaguardia. Las madres, novias, hombres que aún no se han incorporado a filas... y ¿por qué no? a niños también. Recordemos el hombrecito de quince años que arde en deseos de ir a luchar. Miguel Hernández, conocedor de su pueblo y de sus conciudadanos les alerta contra los alarmistas, les previene contra el miedo y les habla en un lenguaje directo, dramático a veces y hasta un mucho de vulgar... En definitiva, en su propio lenguaje. El poeta intenta herir sus sensibilidades de patriotas y valientes, cayendo en ocasiones en lo melodramático; pero es que él no se permitía emplear el humor, o la ironía en un tema que sentía tan profunda y visceralmente, y así lo quería hacer llegar. Y de esta forma directa se representaron en muchas ocasiones según testimonio de Cossío y Vicente Aleixandre en las plazas y lugares más populares de Madrid, como es Cuatro Caminos; y en forma parecida a como sugiere Alberti:

> «Actuarán al aire libre, sobre tabladillos, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades (...) No son necesarias decoraciones. Basta con que una cortina, un bastidor o un mueble indiquen la escena. Lo que es indispensable para este teatro de urgencia es hacerlo con fe, con seguridad en la razón y justicia de nuestra causa»[24].

Y desde estos caminos y tablados improvisados presentaban al pueblo de Madrid a sus vecinos, los emboscados y cobardes: *«Deslenguada 2.ª* - Tranquila estoy por mi hijo, que lo tengo metido donde no llegan balas»[25].

También se podían contemplar heroicas madres como aquella de *Pastor de la muerte* que al perder a su hijo se acuerda de Madrid:

> «¿Quién te salvará, Madrid,
> si van dejando tus puertas
> solas y de par en par
> ante el paso de las fieras?»[26].

Igualmente desde este tablado sus personajes repiten una y otra vez las consignas para mantenerse unidos, para resistir: *«No pasarán»* o *«¿Qué haces tú para impedir todo esto?»*. Interrogación que se encaraba todos los días desde los carteles con los habitantes de Madrid.

Pero no fue ni su teatro lo que más aceptación tuvo, ni su poesía, sino esa cancioncilla, pequeño homenaje a Madrid, cuya música compuso Lan Andonián: «Las puertas de Madrid». Puertas en las cuales se dejó parte de su existencia, vincunlándose definitivamente a la historia de esta ciudad:

«Sólo te nutre tu vívida esencia.
duermes al borde del hoyo y la espada.
Eres mi casa, Madrid: mi existencia,
¡Qué atravesada!».

NOTAS

[1] Revista *El Mono Azul,* n.º 26, 29 de julio de 1937 y n.º 27, 5 de agosto de 1937.

[2] Recogido en *El Mono Azul,* n.º 37, 21 de octubre de 1937.

[3] Francisco Mundi: *El teatro de la guerra civil,* Barcelona, P.P.U., 1987, pág. 39.

[4] Robert Marrast: *El teatre durant la guerra civil espanyola,* Barcelona, Institut del Teatre, 1978, pág. 222.

[5] Santiago Ontañón: *El Mono Azul,* n.º 47, febrero de 1939, págs. 17-29.

[6] Citado por José Monleón: *El Mono Azul,* Madrid, Ayuso, 1979, pág. 102.

[7] José Monleón: op. cit., págs. 42 y 43.

[8] Miguel Hernández: *Teatro Completo*, Madrid, Ayuso, 1978, pág. 407.

[9] Ibídem, págs. 407 y 408.

[10] Ibídem, pág. 407.

[11] Miguel Hernández: *Teatro Completo*, Madrid, Ayuso, 1978, pág. 415.

[12] Declaración recogida en *El Mono Azul,* n.º 3 del 10 de septiembre de 1936, pág. 3.

[13] Miguel Hernández: op. cit., pág. 516.

[14] Ibídem, pág. 516.

[15] Ibídem, pág. 515.

[16] Ibídem, pág.s 484.

[17] Romain Rolland: *El Mono Azul*, n.º 14, 26 de noviembre de 1936, pág. 4.

[18] Miguel Henrández: op. cit., págs. 410 y 411.

[19] Ibídem, pág. 410.

[20] Ibídem, pág. 415.

[21] Ibídem, pág. 424.

[22] Ibídem, pág. 433.

[23] Ibídem, pág. 407.

[24] José Monleón: op. cit., pág. 203.

[25] Miguel Hernández: op. cit., pág. 412.

[26] Ibídem, pág. 488.