

Nòtules sobre el teatre i la guerra: ni meravella, ni míting

Francesc Foguet Boreu

«La guerre viendra (peut-être), et les dramaturges que nous sommes songeront au théâtre, et s'interrogeront: *quid* de notre art dans le fracas des bombes? et pouvons-nous prétendre à quelqu'autre rôle qu'à celui de bouffon des faiseurs de guerre?»

CORMANN, 2003: 29

1

L'escriptor català Frederic Pujulà Vallès (1877-1963) fou testimoni, com a soldat de l'exèrcit francès, de les representacions teatrals que es du-gueren a terme al front i a la rereguarda més acostada al camp de batalla durant la Gran Guerra (1914-1918). Al seu entendre, les formes que prenia el teatre adreçat als militars fran-

cesos es podien dividir en tres grups: «En el primer, la veu de l'home i la imaginació dels qui l'escolten evocuen vagament el teatre. En el segon, el teatre rudimentari dels aficionats evoca el teatre veritable. En el tercer, el teatre veritable evoca la vida» (Pujulà, 2006: 171). En tots tres casos, però especialment en el darrer, sense escapar-se de les fórmules més convencionals, el teatre oferia —per la seva condició supèrflua— una aparença de normalitat i un consol per a la fatiga i el pessimisme dels soldats.

El primer grup tenia lloc quan els soldats que esperaven l'hora del combat en els refugis de primera línia apagaven l'estrepit de la guerra cantant, de manera més o menys espontània, un

repertori que anava des de les cançons de moda o les més populars fins a les més lleugeres o amoroses, totes les quals evocaven amb un punt de melangia i tristesa el passat recent: «Cada cançó recordava el teatre en què s'havia sentit i el cantaire que l'havia popularitzada, perquè la cançó és com els perfums, que cada un d'ells ens recorda una època i una amistat... I aquella evocació del teatre, en desvetllar totes les altres, obria les finestres de l'esperança, i la mort que es passejava pels voltants tenia una aparença menys fatalista» (Pujulà, 2006: 173).

Anomenat Teatre de la Divisió i encoratjat pel govern francès, el segon grup era constituït per companyies de soldats aficionats que imitaven o adaptaven a les necessitats del front el cafè concert o la revista i que s'adreçaven gairebé exclusivament al públic militar: «El compare i la comare insubstituïbles servien d'ex - cusa a la presentació dels mateixos personatges: el permissionari, l'optimista, el pessimista, el soldat enyoradís que té el *cafard*, el caçador de rates» (Pujulà, 2006: 176). Els sol-

datos que tenien unes mínimes capacitats artístiques (ballar, cantar, fer música o màgia) participaven en el «programa teatral» per alegrar l'ànim dels seus correligionaris. Tot i la manca de mitjans i la improvisació de les funcions, aquesta mena de teatre —més proper a les varietats— constituïa un regal de l'esperit per als combatents que arribaven «dels camps de la barbàrie, dels indrets inhumans dels quals semblava que no s'havia de tornar, de les trinxeres on alguns milions d'homes s'aplicaven a assassinar la civilització» (Pujulà, 2006: 180-182).

A diferència d'aquests dos primers grups, el tercer, el teatre «de debò», el fet per actors i actrius professionals, tenia un encís inenarrable per als soldats francesos, ja que hi trobaven, segons Pujulà, la bellesa perduda, el fil que els lligava amb la cultura i els allunyava de la mort. Era el teatre de sempre, que tenia lloc en viles allunyades del front, on els soldats gaudien de la sensació de retornar a la vida i seguien un ritual més pausat, que duia la civilització als combatents i els encoratjava a resistir:

«Nosaltres formàvem el públic de la brutalitat, de la misèria, de la brutícia; un públic de llengua grossera, de sentiments adormits, mancat de voluntat, inelegant; un públic format per fragments de petites ànimes de ramat; un aplec de cors insensibles de tant haver patit, desesperats d'haver esperat tant... I davant de la nostra brutalitat, de la nostra misèria, de la nostra brutícia, de la nostra grosseria, de la nostra inelegància i de la nostra insensibilitat i de la nostra desesperació, es corria la cortina del teatre francès, el teatre de les fineses, de les riqueses materials i espirituals, de l'elegància, de l'amable sensibilitat, de la dolça esperança que neix de l'harmonia de les línies i dels tons, i de les veus. Aquelles belles actrius maquillades, dient formosament i gesticulant amb mesura, evocaven davant dels nostres ulls encisats la vida enyorada de la civilització francesa; en les situacions escèniques, en aquella llengua pura que brollava de l'escena, la visió de la pàtria anava intensificant-se; la confiança que

aquella civilització no podia ni devia morir, tornava a prendre arrel en nostres ànimes, i en el silenci d'adoració que oprimia tots els cors la fermesa d'esperit tornava a renàixer i al caliu d'aquella fermesa, d'aquella visió de la pàtria evocada pel teatre, es pastaven crits tan gràfics com el crit d'*on les aura!*, i es forjaven frases tan acerades com les dels nostres germans, els legionaris catalans, quan deien amb els braços enlaire: *no passaran!*

La fictícia meravella del teatre creava en els soldats que s'empenyien a la mort l'energia per a una ferma resistència; el dolç consol d'atribuir utilitat al sacrifici.

El teatre s'esvaïa com un somni; sa dolçor, sa beutat, romania en les ànimes dels homes que anaven al combat definitiu» (Pujulà, 2006: 183-184).

2

Erwin Piscator visqué també l'èpica tràgica de la Primera Guerra Mundial, en aquest cas com a combatent

de l'exèrcit alemany. Els tres anys de soldat (1915-1918) no tan sols marcaren profundament la seva vida, sinó que el determinaren a imbricar de manera ineludible l'art i la política, ja que les vivències de la guerra, de bracet de la Revolució Russa de 1917, es troben en la gènesi del seu *teatre polític* de la dècada dels vint. Després de passar dos anys a les trinxeres, a primera línia, Piscator s'apuntà a un *teatre de campanya* per poder exercir la seva feina d'actor. Com evoca a *El teatre polític* (1929), assaig de la seva trajectòria biogràfica i artística, els alemanys tenien, fet i fet, la mateixa visió evasiva i consolatòria del teatre que els francesos:

«El teatro de campaña nació. La compañía —al principio sólo de hombres— tenía su asiento en Kortrick. Desde allí peregrinaba a lo largo del frente, debiendo visitar los cuerpos de ejército que estaban de descanso, avanzando todo lo que permitía la situación de aquél. Notable contraste: ver representar teatro en ciudades tiroteadas, y no precisamente “arte

sublime”, sino *La cantárida*, *Hans Huckebein*, *La tía Charley*, etc. Yo mismo tenía que hacer, además de los de *bon vivant*, otros papeles cómicos. En los papeles de viejo gracioso se había especializado un soldado al que los tiros habían dejado sin un ojo y sin varios dientes. Los soldados se retorcián de risa al verlo. Más tarde entraron damas en nuestra compañía. Pero el repertorio seguía siendo el mismo. Aquí el “arte” era usado a modo de estimulante (como todavía se dice hoy con frecuencia: el hombre agotado por el trabajo del día necesita alivio por la noche). Pero no cuento este episodio del teatro de campaña porque fuera nada extraordinario el que unos soldados representaran teatro ante otros soldados, sino porque revela todo el desvarío de la época que, a la vista de este vivir y morir, rebajaba el arte a la categoría de un simple aguardiente...» (Piscator, 1930: 16-17).

Una vintena d'anys més tard, el desembre de 1936, Piscator es quedà

perplex davant d'una cartellera barcelonina que no presentava cap indicatiu artístic d'adaptar-se a les noves circumstàncies bèl·liques i revolucionàries. Entre les *lliçons* que va impartir a la capital catalana durant la seva estada, l'artífex del teatre polític expressà la necessitat de crear companyies que —com en la Primera Guerra Mundial— recorreguessin els fronts per aixecar la moral dels combatents, i també per mantenir i acréixer l'entusiasme de la rereguarda. La iniciativa s'inscriví en un programa de «mobilització total de l'art» que servís per a les finalitats bèl·liques i que contribuís decisivament a la lluita antifeixista. Piscator postulava un repertori que, lluny de les varietats, fos un vehicle dels ideals pels quals es combatia i de les necessitats de la revolució coetània; peces de «gènere petit» que tinguessin unes mires ideològiques concretes i que, en el fons, no diferien gaire d'allò que es féu en els camps de batalla francesos durant la Gran Guerra, si hi llevem, naturalment, la intencionalitat política ben diàfana de la proposta piscatoriana:

«cançons que els actors, *veritables instructors de les masses*, farien aprendre als soldats i milicians; escenes de cabaret, però en el sentit artístic i elevat d'aquesta paraula. Una cosa moguda, viva, vibrant, actual i sempre amb vistes a les finalitats de la guerra. Muntar les rivalitats polítiques i personals que pot haver-hi entre milicians, però que desapareixen en el mateix moment en el qual cal obrar amb *disciplina i unitat* davant l'enemic comú: el feixisme» (*Treball*, 10/12/1936, pàg. 7).

3

Molt probablement, la iniciativa que s'avenia més amb les *lliçons* de Piscator fou les Guerrillas del Teatre (GT), creades per decret pel Ministeri d'Instrucció Pública del govern de la República al cap d'un any de la visita del realitzador alemany a Barcelona. L'objectiu de les GT era posar les masses populars en contacte amb «las realidades del momento expresadas con brevedad en formas dramáticas» (*Gaceta de la República*, 357 [23/12/1937]). Les GT es fornirien de pe-

ces breus orientades bàsicament a servir els interessos bèl·lics, ço és, a enaltir i exaltar l'esperit de la lluita anti-feixista. La lletra del decret oficial s'acosta molt, si bé es mira, a les idees que Rafael Alberti expressà en l'article «Teatro de urgencia», publicat a mitjan febrer de 1938 al *Boletín de Orientación Teatral*, fins al punt que no fóra gaire agosarat d'afirmar que el poeta gadità, conjuntament amb María Teresa León, devia ser el cap pensant de la idea de crear unes GT que participessin de la intenció del govern republicà d'adequar el teatre al moment històric i de bastir una dramaturgia d'*agitprop* declaradament filocomunista.¹

Alberti mateix s'encarregà, en el prefaci del volum col·lectiu *Teatro de urgencia* (Signo, 1938), de matisar que les GT volien dur al front, a

les fàbriques o a les organitzacions polítiques i sindicals, «una especie de compañías volantes que dieran con sus actuaciones una enseñanza, sirviendo al propio tiempo de agitación antifascista y esparcimiento» (Alberti, 1970: 157). El repertori de les GT barrejaria lúdicament la dramaturgia política amb el teatre clàssic («pasos», «entremeses», «sainetes») i, sense caure en les varietats, els cants i els balls populars i revolucionaris. Res de nou a l'oest del teatre de guerra, en definitiva, si exceptuem la singularitat d'adequar i d'incloure els gèneres populars espanyols a la dramaturgia d'urgència o de circumstàncies del trienni, de vegades amb notable encert, com demostren *Los salvadores de España. Farsa satírica para guiñol* (1936) o *Radio Sevilla. Cuadro flamenco* (1938), totes dues de Rafael Alberti.

¹ Max Aub, un altre dels dramaturgs espanyols destacats del període, també fou molt crític amb el mercantilisme i la nul·la ambició artística dels repertoris dels teatres, apostà per una intervenció més directa del govern republicà en la política teatral i aspirà també a dignificar el teatre i situar-lo a l'altura de les circumstàncies (Aznar, 1993: 163-223). «En España, últimamente, el público ha sido tratado —sentenciava Max Aub en una de les cartes “a un actor viejo” publicades a *La Vanguardia* (31/12/1937, pàg. 10)— como si no existiese, peor, como si no importara. Y si eso era comprensible con una organización puramente mercantil del teatro, no lo es cuando ha pasado a depender de otras organizaciones. Aún están a tiempo de darse cuenta del agravio que infieren al pueblo».

Quan encara no s'havia publicat la disposició oficial a la *Gaceta de la República* que donava carta d'oficialitat a les GT, la premsa barcelonina publicà una crida adreçada als joves d'ambdós sexes que desitgessin enrolar-se en aquests quadres artístics a fi de treballar per la causa antifeixista i per la renovació de l'escena (*La Vanguardia*, 18/12/1937, pàg. 9). Els interessats podien inscriure's a la Cúpula Coliseum del carrer de les Corts Catalanes, tots els dies d'onze a una i de quatre a sis. La nòmina d'intèrprets professionals (es comptava ja amb Margarita Pereira, Isabel Atienza, Adela Estrada, Mercedes Palacios, Pablo Muñoz, León Lallave, José Cibrián i Rogelio Delgrás, i s'havia contactat amb les sindicals perquè hi enviessin actors) es volia completar amb els elements nous que responguessin a la crida amb l'objectiu de fer de les GT, com afirmava Francisco Martínez Allende, el seu director, «un conjunto armónico, disciplinado y armonioso en el que sea capaz la exaltación artística» (*La Noche*, 25/12/1937, pàg. [8]). A l'hora de la veritat, tanmateix, les GT foren integrades únicament per pro-

fessionals i, si fem cas dels testimonis que n'han pervingut, no sempre gaire motivats (Gómez, 1986: 56).

Segons la premsa barcelonina, que tampoc no es mostrà gaire entusiasta amb el debut de les GT, la seva actuació imminent duria als carrers de Barcelona escenaris ambulants des d'on actors professionals «representarían pequeñas farsas todas ellas de candente actualidad, en las que se exaltarían las virtudes del pueblo español antifascista y también se pondrían de relieve las flaquezas y las monstruosidades de los que han traicionado a su patria, vendiéndola al extranjero invasor» (*La Noche*, 25/12/1937, pàg. [8]). Martínez Allende, director de les GT, declarà que la idea de dur el teatre al poble amb escenaris «portàtils» es desenvoluparia en tres fases, la darrera de les quals suposava, de fet, l'«assalt» definitiu a l'escena professional dins de la intenció governativa de canviar radicalment els escenaris teatrals del moment: «Primera: las representaciones relámpago. Después vendrá la reunión de dos o tres guerrillas en unos tablados algo más amplios y, por último, la reunión de

todas ellas en un teatro, de una manera estable» (ibídem).

L'actuació de les GT als carrers de Barcelona amb «farses llampecs» que possessin en evidència «els mil problemes que tots estem patint» s'anuncià a final del mes de desembre de 1937 (*Última Hora*, 28/12/1937, pàg. 4). A les acaballes del mateix mes, Josep Renau, director general de Belles Arts, manifestà a la premsa barcelonina el propòsit d'organitzar «un plan de teatro ligero a cargo de unos grupos volantes bajo el nombre de Guerrillas del Teatro» i l'obertura d'un concurs permanent d'obres «ligeras, adecuadas a este género nuevo» (*Mañana*, 29/12/1937, pàg. [4]). Això no obstant, encara passaren dos mesos i escaig abans les GT no trepitjaren els carrers de Barcelona. A què es devia aquest retard? *L'Esquella de la Torratxa* insinuava que el motiu de fons eren els enfron-

taments interns en el sector dels espectacles públics i, tot proposant una «pau teatral», es preguntava irònicament si les «guerrilles» acabarien en «armistici»:

«Veuen les guerrilles teatrals? Doncs ara ja no les veuen.

Això, que sembla un joc de prestidigitació, és en realitat una altra realitat.

No sabem si vostès veuran aquestes guerrilles teatrals de les quals tant es parla.

L'altre dia, un membre del Consell Nacional del Teatre proposava als seus companys:

—¿Si signéssim la pau teatral, i jubilàvem, naturalment, les guerrilles?

I, immediatament, entre els reunits sorgí la iniciativa d'una Conferència de Desarmament» (*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 3050, 4/2/1938, pàg. 78).²

Última Hora, per contra, informava de l'aparició dels cartells anunciadors de les GT, però conjecturava que trigarien encara a sortir a causa de les dificultats de trobar un repertori i, sobretot, d'encertar «la fórmula mateixa de l'espectacle» (19-II-1938, pàg. 3). Sigui com vulgui, les GT feren la seva primera actuació a la plaça de Catalunya de Barcelona, el diumenge 6 de març de 1938, al matí i, fins al 3 d'abril, hi estrenaren algunes de les peces anònimes publicades al volum *Un teatro de guerra* («*Las Guerrillas del Teatro*»), editat a Barcelona per Nuestro Pueblo el 1938: *¡Aplastar a Franco!*, *Despedida de reclutas*, *Barco de traidores*, *Lección y escarmiento del derrotismo*, *España no es Austria* i *Dos divisiones de la juventud*. De totes aquestes peces, de títols prou eloqüents, només ens consta l'autoria de *Barco de traidores*, que, segons J. Soriano, era «un apropósito de Clemente Cimorra» (*Las Noticias*, 13/3/1938, pàg. 3).

Les poques cròniques que publicà la premsa de Barcelona arran de la seva actuació a la capital catalana

són una prova determinant de l'escàs interès mediàtic de les GT, una iniciativa de filiació comunista que per força havia de ser mirada amb suspicàcies i recels per anarquistes i frontpopulistes catalans. A més de la crònica de la presentació de les GT de Jesús Izcaray a *Frente Rojo*, òrgan del PCE, reproduïda per Robert Marrast (1978: 168), consignem-ne dos testimonis més:

«Plaza de Cataluña. Mañana de domingo [6 de març de 1938]. Un tabladillo y unas telas. Unos músicos y unos actores.

“La Farándula en marcha”. Un carro (como aquel que topa para Don Quijote) espera bajo la teoría de árboles que jalona el camino, por donde vino, y marchará el bululú.

El público, sorpresa, curiosidad, atención y regocijo, se agrupa ante el tinglado de la Farsa.

No es Tabarín en el Puente Nuevo, ni Crispín en el escenario burgués. Son los cómicos de las “Guerrillas”, creación afortunada del Ministerio de Instrucción Pública, con su arte

² Des de la secció d'humor «Cops de bec» de *Meridià*, es trobà l'etiqueta avinent per definir el tipus de teatre «intens, condensat, ràpid, sintètic i emotiu, fàcil i substanciós» que durien a terme les GT: «una mena de “Caldolla de Talia”. [...] Com si diguéssim “Teatro en cubitos”» (*Meridià*, 9, 11/3/1938, pàg. 8). Val a dir que els «cubitos» eren una solució alimentària en temps de restriccions bèl·liques.

ingenuo y su modesto porte. Artilugio escénico “muy antiguo y muy nuevo”, que diría Rubén.

Empieza el baile. Aire de seguidillas manchegas. Coplas alusivas. Humorismo del pueblo.

Después, el apólogo de los derrotistas [*¡Aplastar a Franco!*]. El instinto popular arranca su máscara al indeseable. Los espectadores increpan al traidor. Aplausos.

Luego un diálogo entre el Viejo y el Soldado [*Despedida de reclutas*]. La madre que dio tres hijos a la guerra, y no aparece en escena, toma cuerpo espiritual de protagonista.

Magnífico acierto.

Más tarde, el truco, acaso innecesario, del actor que interviene en la representación, fundido en el público [*Lección y escarmiento del derrotismo (?)*]. Pirandelismo un poco gastado. Eficaz, eso sí. Y grato a los espectadores.

Música y coros. Diversión.

¡Un espectáculo admirable!

Por primera vez, el Teatro es Teatro de la Revolución y de

la Guerra.» (*Mañana*, 9/3/1938, pàg. 3

«Diumenge al matí [20 de març de 1938], a la Rambla de Canaletes, hi havia damunt un petit entarimat uns actors que representaven una comèdia al·lusiva a la guerra que sostenim contra l'exèrcit feixista. La *mise en scène* era molt simple. Una tauleta i dues cadires i al fons una porta per la qual penetraven els artistes que prenen part de la farsa.

El teatre torna altra vegada al poble. Els comediògrafs més grans del teatre castellà feien moure els personatges de llurs comèdies damunt d'un entarimat. Els escriptors moderns abandonen els escenaris i els trucs escènics i es posen en contacte amb el poble. Els actors declamen enmig del traüt de la ciutat i llur veu de vegades és ofegada per les estridències de les botzines dels autos i pel sotragueig dels tramvies. El poble escolta les peroracions dramàtiques dels actors i aplaudeix quan és condemnada la crueltat i la barbàrie de l'exèrcit mercenari que intenta arrabassar-nos de les mans la bandera de

la llibertat.» (*Catalunya*, núm. 337, 23/3/1938, pàg. 3).

Les GT acostumaven a actuar en espais lliures, però excepcionalment ho feren en un teatre, amb motiu del festival benèfic que la Unió de Dones de Catalunya organitzà, la nit del 8 de març de 1938, al Teatre Olímpia de la ciutat de Barcelona. L'acte s'emmarcava en la Jornada Internacional de la Dona i tenia com a objectiu recaptar fons per a costejar una llar d'infants patrocinada per l'entitat femenina. El programa del festival, que constava de diversos números (la música de l'Orquestra Planas, les cançons russes de Janina Verga, les danses rítmiques de les alumnes de l'Institut Escola Ausiàs March, els versos del poeta revolucionari Luis Castellanos i el rapsoda Manolo Gómez, entre d'altres) presentats per Antonio Palacios, comptava amb el plat fort de l'actuació de les GT, impulsades pel Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts i dirigides per Allende. Segons *Las Noticias*, òrgan ugetista, les GT «se apuntaron un éxito en su presentación de diversos cuadros de

alto valor moral de guerra, destacando el final, alusivo a la movilización de los reclutas del 29 y 30» [probablement al·ludeix a *Despedida de reclutas*] (9/3/1938, pàg. 6).

4

La secció de teatre del diari *Última Hora* (ERC) saludà amb entusiasme la creació de les GT (i també dels Elencs Catalans de Guerra de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur), ja que demostrava que l'art escènica es decidia a «incorporar-se a la guerra» i passava la mà per la cara als professionals dels teatres amb taquilla oberta que no havien volgut «adaptar-se a la transformació que el país sofreix» (18/1/1938, pàg. 4). Ara bé, un cop observada l'actuació de les GT, no s'estigué de confessar la decepció pel resultat: «Les hem vist... i, la veritat, no les hem trobat gaire sortoses. L'espectacle teatral al carrer, l'espectacle de propaganda política, ha d'ésser quelcom més acurat i, sobretot, amb un alè popular del qual estan mancades aquestes Guerrilles» (*Última Hora*, 10/3/1938, pàg. 4).

Llevat d'unes poques notícies escadusseres, l'actuació de les GT passà sense pena ni glòria.³

Comptes fets, podríem pensar que altres temes més urgents agabellaven l'atenció de la premsa catalana, cada vegada més mancada de paper, sobretot si tenim present que Barcelona era fortament castigada pels bombardeigs feixistes i, com més anava més, patia la penúria d'aliments i productes de primera necessitat. Però també podríem atribuir a aquest desinterès al context polític que apuntàvem més amunt i, en especial, a les reticències, d'un costat, dels cenetistes que expressaren de manera manifesta l'hostilitat davant d'una acció que —no sense raó— consideraven partidista i sectària i, de l'altra, dels catalanistes d'ampli espectre que vivien amb inquietud creixent la situació enrarida provocada pel desembarcament del govern

Negrín a Barcelona i la progressiva laminació de les competències de la Generalitat de Catalunya.

De la rereguarda barcelonina, les GT es traslladaren posteriorment al front de l'Ebre. A l'octubre de 1938, Francisco Martínez Allende hi dirigia les GT de l'Exèrcit de l'Ebre que, segons Juli Escalona, un dels seus integrants, eren constituïdes per quatre actors i, des de l'estiu, havien actuat en totes les unitats representant peces i cantant cançons populars de guerra (*Juliol*, núm. 106, 22/10/1938, pàg. 16). Les GT acostumaven a treballar en la segona línia de front, amb l'estrèpit del foc com a rerefons, i constituïen un dels millors col·laboradors del Comissariat de Guerra, de què depenien, i una de les millors diversions dels soldats. Martínez Allende assegurava que les GT inauguraven un «teatre nou, d'actualitat», adreçat especialment als combatents, que representava

«temes d'actualitat palpitant» (per exemple, el mateix dia que es va conèixer la gesta del destructor republicà José Luis Díez s'incorporà a les representacions una cançó al·lusiva del fet que es propagà immediatament per tot el front) i que esdevenia «una activa base en l'exaltació de l'heroisme dels soldats» (ibídem).

Al sector de Gandesa del front de guerra, les GT hi estrenaren les tres peces anònimes publicades també a *Un teatro de guerra* («*Las Guerrillas del Teatro*») sota l'epígraf «En los frentes del Este»: *Pueblos de vanguardia, Defendemos la tierra* i *Tres soldados en una batalla*. Així, si els textos presentats a Barcelona, estaven pensats per a la rereguarda, ja que desemascaraven les actituds reaccionàries (*¡Aplastar a Franco!*) o derrotistes (*Lección y escarmiento del derrotismo*), exaltaven els comportaments ardits i generosos tant al front (*Barco de traidores*) com a la rereguarda (*Despedida de reclutas*), afirmaven patriòticament la llibertat i independència d'Espanya davant de la ingerència estrangera (*España no es Austria*) i defensaven el compro-

mís de la joventut, sota l'ègida socialista unificada, per preservar la integritat espanyola i per combatre «la barbarie fascista» (*Dos divisiones de la juventud*), els tres destinats al front posaven l'accent a inflamar l'heroisme dels soldats i a infondre optimisme per a la resistència en una unitat d'acció entre rereguarda i front. *Grosso modo*, amb tot el florilegi de llocs comuns en bateria, aquestes peces remarcaven la categoria moral de l'exèrcit republicà i les motivacions de la lluita antifeixista i patriòtica (*Pueblos de vanguardia*), denunciaven la intervenció estrangera («moros», italians i alemanys) en les files de la militarada feixista i l'espòli que se'n derivava de la terra espanyola (*Defendemos la tierra*), i atacaven les actituds covardes o vacil·lants per combatre la desertió i propugnar la resistència a ultrança contra la barbàrie feixista (*Tres soldados en una batalla*).

5

Arran de l'actuació de les GT a Barcelona, el crític Domènec Guansé considerà que el teatre combatiu

³ El diari *Mañana* inclogué una fotografia de les GT amb un peu que deia «Una muestra magnífica de lo que debe ser el teatro de guerra» (20/3/1938, pàg. [4]) i el rotatiu *La Rambla* es limità a publicar una fotografia —signada per Torrents— de la seva actuació amb un altre peu que informava: «Les “guerrillas del teatro” actuaren ahir a la Plaça de Catalunya amb un èxit esclatant» (28/3/1938, pàg. 3).

d'aquests elencs trencava el marc de l'escenari, sortia a l'aire lliure i deturava el públic per plantar l'escena al bell mig d'una plaça, als carrers o a la sortida de les fàbriques i dels tallers. El seu teatre «de guerra» era —com havia afirmat Piscator— «una gran arma d'agitació, de propaganda» que fuetejaria «les febleses, els tirs de la rereguarda» i que contribuiria «a encoratjar, a fer encomanadís l'entusiasme» (*Meridià*, núm. 10, 18/3/1938, pàg. 7). Tot i reconèixer que la majoria de les peces representades per les GT no deixaven de ser «flor d'un dia», «pamflet animat» o «pasquí en acció», atès que havien de glossar el fet més actual o havien de fer-se eco de la consigna política del moment, Guansé lamentava que no procurassin d'insuflar-hi més acció dramàtica per anar més enllà del discurs. Si els dramaturgs s'avenien a participar-hi, les GT obrien la possibilitat de crear un repertori d'urgència, una via de renovació del teatre català i castellà, que obligava els autors «a posar-se en contacte gairebé violentament amb la realitat». A favor seu, els potencials dramaturgs del repertori de les GT hi tenien, segons

Guansé, tres elements: 1) «un públic disposat a escoltar-los, un públic ingenu, addicte, que es mira ja les guerrilles com un miracle, i sobre el qual poden assajar la puixança dels propis recursos còmics i dramàtics»; 2) «una matèria tan bona i mal·leable per a l'observació com un país trasbalsat, com un país amb tants de sentiments i passions al roig viu», i 3) «uns comedians arborats de fe i d'entusiasme», als quals, tanmateix, Guansé aconsellava que oblidessin que feien teatre, que abandonessin els artificis histriònics i que infonguessin vitalitat i naturalitat al seu treball per assemblar-se al mateix públic que els escoltava.

L'elegància crítica de Guansé deixa entreveure quina mena de repertori estrenaren les GT a Barcelona: obretes míting que, sense gaire elaboració artística, prioritzaven la propaganda del missatge polític per damunt de qualsevol intent de treballar una estètica d'*agitprop* més complexa i matissada, seguint —si calia— els models de Meyerhold o Piscator. Capficada com estava per l'adoctrinament, realista en les formes, aquesta mena de

dramatúrgia, molt per sota estèticament de la que escriviren Rafael Alberti, Max Aub o Miguel Hernández durant el trienni, no deixava tampoc via lliure, tret d'alguna excepció parcial (*Defendemos la tierra*), a l'humor, la sàtira o la ironia, eines distanciadores que tendeixen a perdurar més en el temps, com sí que ho feien les peces publicades als setmanaris humorístics catalans *Papitu* o *L'Esquella de la Torratxa*, de signe inequívocament socialista unificat (Foguet, 2005).

Al capdavant, les peces estrenades per les Guerrillas del Teatro a Barcelona van esdevenir una corretja de transmissió de les consignes comunistes que, sense pal·liatius, reclamaven d'esforçar-se —a costa de deixar de banda la revolució— a guanyar la guerra, preservar la «independència» espanyola de les potències nazifeixistes, fer triomfar la «classe obrera» i contribuir de manera unitària —amb les armes i el treball— a la victòria incondicional de la República. De la «fictícia meravella» a què al·ludia Pujulà en la Gran Guerra al teatre míting de les

Guerrillas del Teatro durant la Guerra i Revolució de 1936-1939, una mena d'adaptació *sui generis* de models soviètics, passant pel «teatre polític» de Piscator, gestat en la convulsa dècada alemanya dels vint, la dramatúrgia promoguda per les GT guanyava, sens dubte, en intensitat ideològica. Però ho feia a remolc del partidisme, de les consignes «comunitzades», fins al punt de confondre el teatre, com deia eufemísticament Guansé, amb el «pamflet animat» o el «pasquí en acció».

6

Si durant les dues «paleoguerres» que hem comentat el teatre basculava entre la meravella i el míting, en plena «neoguerra global» —els dos neologismes entre cometes són manllevats d'Umberto Eco (2006: 15-38)—, quin paper pot tenir el teatre? Quina funció es pot dispensar a les arts escèniques més enllà de la de ser un document més de la barbàrie, com volia Walter Benjamin? Poden, les dramatúrgies d'avui, continuar essent formalismes buits, neomelodrames culebròtics, psiconanismes

malaltissos o espectacles evasius i consolatoris? Tenen, els dramaturgs, alguna mena de responsabilitat social enfront d'un estat de guerra permanent com el que vivim a les primeries del segle XXI?

Francesc Foguet Boreu
*és crític, historiador de teatre
i professor de Literatura a la UAB.*

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael. *Prosas encontradas (1924-1942)*. Edició de Robert Marrast. Pròleg de Pablo Corbalán. Madrid: Ayuso, 1970.

AZNAR SOLER, Manuel. *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. València: Universitat de València, 1993. Palmireno, 1.

CORMANN, Enzo. «La Dramaturgie et les faiseurs de guerre». *Frictions. Théâtres-écritures*, núm. 7 (2003), pàg. 28-37.

ECO, Umberto. *À reculons, comme une écrivisse. Guerres chaudes et populisme médiatique*. París: Grasset, 2006.

FOGUET I BOREU, Francesc. *Teatre de guerra i revolució (1936-1939). Antologia de peces curtes*. Tarragona: Arola, 2005. Biblioteca Catalana, 23.

GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel. «Farsa y esperpento en tiempos de guerra». *Cuadernos El Público*, núm. 15 (1986), pàg. 51-60.

MARRAST, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*.

Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1978. Monografies de Teatre, 8.

PISCATOR, Erwin. *El teatro político*. Traducció de l'alemany per Salvador Vila. Madrid: Cénit, 1930.

PUJULÀ I VALLÈS, Frederic. «Les representacions teatrals en els camps de batalla de França». A: *En el repòs de la trinxera. Cartes del soldat a l'amic*. Edició de Joaquim Martí. Barcelona: Edicions de 1984, 2006, pàg. 163-186.