EL «TEATRO EN LA GUERRA» COMO AGIT-PROP

Por
LUIS MIGUEL GÓMEZ DÍAZ

Durante la guerra civil, continuando experiencias iniciadas en la República y tomando preferentemente modelos rusos, alcanza su plenitud un tipo de teatro denominado entonces de urgencia, de circunstancia, de guerra, que se adscribe a los patrones del arte de agit-prop*.

Comenzaré recordando las notas características de estas propuestas escénicas, que servirán de marco de comprensión –a mi entender, adecuado– para estas obras de M. Hernández. A continuación procederé a un análisis de las estructuras dramáticas de estas piezas en la intención de mostrar su filiación de agit-prop, para concluir subrayando las aportaciones de M. Hernández a esta modalidad teatral.

1.– El teatro de agit-prop

Resumiré su estética a través de cuatro principios:

1) Se trata de una forma anti-naturalista.

Marca, pues su distancia respecto a la estética dominante.

Selecciona, un público diferente, de clase, los tradicionalmente alejados de los otros teatros.

2) Su objetivo es el desvelamiento de comportamientos y actitudes.

3) Su fin, la transformación de la realidad.

4) Su formato, la obra corta.

Como consecuencia:

1.º) El principio de Mímesis es sustituido por el de Abstracción.

2.º) El principio de Representación Objetiva (en el sentido de Raffa, 1968) se rompe con la introducción de personajes-peones.

3.º) Las formas de desvelamiento coinciden con las de la farsa, lo bufonesco, grotesco y hasta circense.

4.º) Los finales muestran la disolución de lo dramático en aras de la acción en la realidad.

5.º) El plano verbal y no verbal interactúan activamente.

6.º) La estética de la contemplación es reemplazada por la resolución fulgurante de conflictos y la construcción de la nueva acción ya desde las tablas.

Sus modelos muchas veces pueden documentarse en formas de la cultura popular, incluso en el caso de los más puros «agitki» (Amiard-Chevrel, 1977). Sugiero la hipótesis de la significación semiológica de la estructura obra corta, cuyas notas definitorias serían las de ser un arte experimental, convencional en el sentido de Meyerhold (Meyerhold, 1972) y al margen de las vías oficiales. Tres calas, en la Edad Media (autos de escarnio), en el Siglo de Oro, entremeses, (Wardropper, 1973) y el llamado teatro underground bajo el franquismo marcarían su continuidad histórica.

2.– El «Teatro en la guerra» de Miguel Hernández

Trataré tan sólo tres aspectos: los personajes, en cuantro prototipos, la estructura –momentos y ritmos– en su dimensión simbólica (Delay, 1978) y el lenguaje poético como forma dramática.

A) Los personajes

Un prototipo se diferencia de un personaje en que carece de esa encarnación individualizada que pretende el realismo. No hay interés en la psicología personal. Los prototipos representan posiciones grupales sociológicas definidas sea a través de datos biológicos, como el sexo o la edad (Sentados, Hombrecito, Deslenguadas, Alarmante), sean sociales de clase (Refugiado, Combatiente, Soldado), pero siempre clarificadas por su postura ideológica. Esto permitirá distinguir individuos en el mismo grupo, es decir, diferentes actitudes. Así la Madre en *La cola* y *El hombrecito.*

El teatro de agit-prop primero generaliza las características definidoras de estas posiciones grupales, detallándolas en esquemas tipo causa-efecto. Después las concretiza en personajes, simples módulos de aparición en escena.

La ideología de M. Hernández que rige estos procesos distingue, en estos momentos, dos alternativas: la revolucionaria, o sea, la de los conscientes del significado de la guerra, por tanto, actitud activa y entusiasta, y la conservadora de quienes aceptan indiscriminadamente argumentos pasivizantes, sean éstos de origen común (Sentados), social (Deslenguadas), biológico (Madre) o fascista-bulista (Alarmante).

Un caso particular es la aparición de la Voz del Poeta. Su modelo próximo estaría en el *Retablillo de D. Cristóbal* pero también en *Comedia sin título* de F.G. Lorca, y en obras de Maiakovski como *La rebelión de los objetos* o *Misterio bufo.*

Por otro lado, los sentimientos son tratados haciendo predominar su «polo genérico» en expresión de Meneses (Machado, 1928). Así las pequeñas miserias personales de Deslenguadas, Alarmantes y Sentados o el proteccionismo maternal son contrastados con sentimientos fuertemente genéricos protagonizados por la Madre en *La cola*, el Hijo en *El hombrecito* o la Voz del Poeta en *El Hombrecito* y *Los sentados.*

B) La estructura: momentos y ritmos dramáticos

La estructura de las piezas se organiza en dos momentos, incluyendo cada uno un número variable de secuencias. El primero es un momento de reflexión sobre lo cotidiano concreto, donde las actitudes tibias son presentadas como peligrosas, al desenmascarar sus contradicciones. Las acciones están concretizadas de tal manera que sea posible en el momento siguiente obtener conclusiones de más largo alcance.

El segundo momento proyecta las ejemplificaciones sobre un marco ideológico superior, finalizando con una síntesis en forma de eslogan, para dar paso a la acción real

mediante un tránsito donde la pieza deja la dramaturgia para fundirse con la realidad de transformación del mundo. En las piezas paradigma de este teatro el final es ya acción, el mismo que se proclama desde el tabladillo.

Dicho marco de interpretación y auténtica finalidad de estas piezas es la incorporación a filas de todos los que conscientemente captan lo decisivo del momento, por encima de consideraciones sociales, políticas y personales caducas. Así ni la edad *(Los sentados),* ni decisiones políticas *(El refugiado),* ni presiones familiares *(El hombrecito)* deben impedir la militancia activa. En la retaguardia la participación exige la creación de un clima social impermeable a las estrategias bulistas y con un sentido de la responsabilidad distintivo de la nueva sociedad por la que se lucha *(La cola).*

Así se opera una doble cohesión entre los elementos: por un lado, el nivel de razonamiento se ve reduplicado por el final en eslogan y, por otro, este conjunto verbal aparece amplificado por la acción no-verbal. Los contenidos son los mismos en los tres niveles, cambia la forma: del desarrollo y comprobación a la síntesis, la acción reforzando y traduciendo las palabras.

Una pieza de teatro no se sostiene sin un ritmo adecuado. Por eso cada estilo y género tienen el suyo propio. En las piezas de M. Hernández cabe distinguir dos tipos: el prolongado o ralentizado, aplicado a las secuencias de debate político y el entusiasta o vivaz, asumido por los finales, las síntesis en eslogan y prenunciamientos de acción. Claro que comparando éstas con otras obras incluso el ritmo prolongado pudiera percibirse como excesivamente acelerado. La razón estriba en la modalidad de discusión de hechos que en el teatro de agitación eludo no sólo la contemplación y elucubración, sino, sobre todo, la reflexión no-operativa, la ausencia de conclusiones claras y los finales abiertos.

Uno de los problemas mayores planteados ante el teatro social y el de agitación ha sido la utilización de sentimientos como desencadenantes o sustituto de ideas políticas sólidamente asentados. Siendo la vía melodramática una de las de mayor aceptación por el público, no pocos casos se encuentran en el teatro de la guerra y en producciones de agitación. M. Hernández es especialmente sensible a este dato e intenta un equilibrio entre ideas y sentimientos.

Los casos más sobresalientes se dan en *El hombrecito* y en *El refugiado.* En la primera el momento más intenso emocionalmente (la salida del hijo) se ve cortado fulgurante y arbitrariamente por la intervención de la Voz del Poeta. Esta interrupción de la linealidad discursiva y consiguiente cambio de ritmo impiden los excesos melodramáticos, inclinando la balanza hacia la comprensión racional del mensaje. Comprensión que se lleva a cabo no sólo a través de instancias del raciocinio sino por medio asimismo de elementos sentimentales. Una concepción de racionalidad acorde con Machado y Maiakovski (Machado, 1957; Maiakovski, 1972).

En *El refugiado* la conciencia política fuertemente mostrada en el primer momento por el personaje que da título a la obra se ve reforzada, no suplantada, por la carga emotiva del episodio de la hija encerrada. Por tanto, la imagen del Soldado superponiendo la situación de España sobre la situación de la hija injustamente internada no actúa en vacío, lo que, sin duda, hubiera emprobrecido el contenido ideológico.

La combinación de momentos expositivos y sintetizadores, de ritmos a ellos asociados prolongados o vivaces y de materiales sentimentales y racionales está regida por un principio característico del agit-prop: la convencionalidad.

Convencionalidad que se lleva a cabo mediante la ruptura sea de la línea argumental, sea de la trayectoria de personajes, sea, por último, de los niveles de lenguaje. Quiebra argumental por la intervención de personaje inusitado (Voz del Poeta) como en *El hombrecito* o *Los sentados,* trayectoria rota de personaje por acciones hiperbolizadas (pelea de Deslenguadas) en *La cola,* ruptura del nivel de lenguaje por inclusión de parlamentos delatores extraños a las formas anteriores como en *El hombrecito* (pregunta fascista de la Madre) o del nivel de lengua como en *El hombrecito, Los sentados* (poemas finales), pero también en *La cola* (apoteosis final de la Madre en prosa).

La convencionalidad apunta a la destrucción de la intriga como generador de acción, pero, sobre todo, a evitar la identificación del público con los personajes. Rechazo de identificación que muestra que al autor no le interesan las individualidades personales ni las ideas particulares, sino otras de alcance superior. La convencionalidad trabaja, pues, en la construcción de ese nivel simbólico al que hace mención Delay (Delay, 1978).

Estos planteamientos teatrales se encuandran en la tradición del grotesco, en especial tal como fue entendido y sistematizado por Meyerhold. Y no dejan de recordar, por otro lado, las propuestas valleinclanescas del bululú demiurgo.

C) El lenguaje como acción dramática

Distinguiré tres funciones: la elaboración conceptual dramatizada, la sugestión poética, creadora de inesperados espacios activos dramáticamente y la dramatización estricta.

Algunas piezas, en particular *El hombrecito* y *Los sentidos*, consisten en la fijación de una ajustada significación para un término. En el teatro de agitación esto viene a significar que la carga ideológica reside en dicho término, que sintentizará las propuestas, sirviendo de recordatorio.

El término hombrecito entra en el campo de significación de edad, pero la pieza introduce en él otros elementos, dignidad, responsabilidad, urgencia histórica, que lo traducirán finalmente como joven apto para la lucha, alejándolo del polo de la infantilidad.

El que el término sentado venga a significar traidor a la causa republicana, falto de conciencia política es el cometido de la pieza de ese nombre.

En otras ocasiones el uso de la poesía y de la lengua común sirve para repensar la realidad en nuevos espacios. He denominado sugestión poética al empleo de imágenes, en especial visiones, introductoras de un entendimiento no inmediato de la realidad y, en consecuencia, operando una ruptura con la expresión clara y directa generalizada en las piezas. Con todo, y a pesar de aparecer en los finales de las mismas, no reconducen a un clásico final abierto, sino que por su total coherencia con la ideología mantenida consiguen su inclusión en los niveles más altos de ésta, a saber, los utópicos. Es a esos niveles a los que M. Hernández quiere reconducir su labor teatral en estos momentos, tal como declara en el prólogo.

Así en *El hombrecito* la Voz del Poeta afirma que los combatientes caen pero no mueren, sino que quedan con él «de relámpagos cubiertos». Esa voz que suena dentro, según la acotación, pero que la Madre interpreta como saliendo de su propio ser será el lugar donde pervivan las conciencias de los luchadores antifascistas. Espacio sugerido de activa operatividad dramática, sin el que la comprensión de la pieza se hace poco menos que imposible.

Las imágenes poéticas pueden quedar reducidas a meros adornos si no son incorporadas de una forma teatral, esto es, más allá de la acción hablada. Es decir, se necesita la traducción a algún nivel visual. Claro está que junto a la visualización de la materialización existe otra más sutil, pero no menos eficaz, consistente en la creación potente de esa imagen en la mente del espectador. En *La cola* se da uno de esos casos con la visualización del Madrid que resiste en la figura de un gigante mudo y sereno. Para conseguir que esta imagen funcione como signo dramático es necesaria la conversión de lo hablado en una entidad capaz de ser aceptada y visualizada por el espectador. M. Hernández lo logra mediante una alegoría que ocupa el parlamento íntegro final del personaje, donde el tono heroico contribuye a la credibilidad de la propuesta visual.

La materialización de una imagen resulta, sin embargo, siempre más directa, aunque también más elemental. Es el caso de arrojar las aceitunas al suelo por parte del refugiado como signo de su compromiso renovado.

3.– Aportaciones de Miguel Hernández al teatro de agitación

Aun ajustándose adecuadamente a los cánones del teatro de agit-prop el de Miguel Hernández destaca por dejar impresa su huella y su talante, lo que en ocasiones significa renovar o aportar técnicas no muy usuales en este tipo de teatro.

En primer lugar, la inclusión de un personaje que rompe con la representación objetiva de la realidad y que marca una distancia en el decurso textual en un doble sentido. Por un lado, es una voz, lo que viene a mostrar el cambio del conjunto visual-auditivo por el primariamente auditivo, cuyas consecuencias en un estadio preferentemente oral del espectador son fácilmente calculables. Por otro lado, porque no es sólo ya el autor el que está presente sino el poeta. Todas las posibilidades de la poesía en cuanto a sugerir antes que informar y, sobre todo, la capacidad de construcción de un universo simbólico de orden utópico son movilizadas a través de esta figura.

En esta misma línea la utilización del lenguaje poético encarnado decisivamente en la textura dramática aparece como una de las aportaciones mayores de Miguel Hernández. Sea el uso de visualizaciones directas, sintetizando la carga política de la obra, sea mediante elementos sugeridos que sitúan la acción en el nivel más puro de las aspiraciones del autor, la poesía no es un mero adorno, un lujo, es parte de lo más necesario, de lo que no se puede nombrar sino apuntar, pero que representa los anhelos antes colectivos que personales, los de un pueblo en transformación.

Por último, el encontrar fórmulas de equilibrio entre los componentes sentimentales y los puramente racionales, eludiendo con ello los melodramas de sospechosa factura ideológica constituye, sin duda, uno de los caracteres renovadores del género, al presentar la acción humana y, en particular, la revolucionaria no movida sólo por la razón, que anularía la emoción, ni tampoco la sola emoción como justificante y desencadenante único de los procesos sociales.

BIBLIOGRAFIA

AMIARD-CHEVREL, Cl.: «Méthodes et formes spécifiques», *Le théatre d'agit-prop de 1917 à 1932,* Tomo 1, Lausana, L'Age d'homme, 1977.

DELAY, F.: «El teatro de Miguel Hernández», *En torno a Miguel Hernández,* Madrid, Castalia, 1978.

MACHADO, A.: *Cancionero apócrifo, Poesías Completas,* segunda edición, 1928.

MEYERHOLD, V.: *Textos teóricos I, II,* Ed. J.A. Hormigón, Madrid, Comunicación, 1970, 1972.

RAFFA, P.: *Vanguardismo y realismo,* Barcelona, Cultura Popular, 1968.

WARDROPPER, B.W.: «Comedias», *Suma cervantina,* Ed. J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973.

NOTA

* Trato de una manera más extensa alguno de estos temas en mi tesis doctoral, *El teatro de vanguardia y de agitación popular en Madrid durante la guerra civil*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.