

## **Recreaciones del universo republicano en el teatro español actual (Transición Política y Época Democrática)**

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

### **Introducción**

El propósito de trazar, en el presente trabajo, una visión panorámica de la presencia del universo republicano en el teatro actual, sitúa el objeto del mismo en el dominio del género histórico, ámbito de la creación teatral que, como evidencia un sustancioso *corpus* bibliográfico, ha concitado por igual el interés de dramaturgos e investigadores en los últimos años.<sup>1</sup>

En efecto, la ficcionalización del período que contempla la vigencia de la Segunda República española adquiere a partir de 1975 (año inicial de los que abarca nuestro estudio) caracteres que inscriben las obras que recrean aquel período en el ámbito del teatro histórico. Y ello, por razones relacionadas tanto con el evidente y progresivo alejamiento entre el tiempo de la obra y el tiempo de referencia, cuanto con la conciencia de separación aportada por los factores generacionales, políticos e históricos que median entre uno y otro.

Así pues, en una primera instancia, se hace necesario seleccionar, de entre la considerable nómina de las obras de teatro histórico escritas por los autores españoles durante los períodos de la Transición Política y de la Época Democrática (que el recurso a los referentes bibliográficos permite establecer con razonable exactitud),<sup>2</sup> aquéllas cuyo referente

---

<sup>1</sup> Merece destacarse, por su interés para el estudio específico del teatro histórico actual, el volumen *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, que se abre, además, con una completa sistematización, realizada por José Romera Castillo, de la bibliografía actual sobre el género (Romera Castillo, J. / Gutiérrez Carbajo, F., eds., 1999).

<sup>2</sup> Un repertorio sistematizado del teatro histórico creado por los autores españoles entre 1975 y 1997

coincide total o parcialmente con el período 1931-1939; esto es, las que sitúan su universo imaginario en los años del régimen republicano, bien sea en toda la duración del período, bien únicamente en una porción del mismo; y ya se trate de recreaciones exentas, o ya formen parte éstas de ficcionalizaciones de períodos más amplios.

Sin embargo, pese a las indudables ventajas que, para un estudio de conjunto como el que aquí presentamos, ofrecería la revisión de la totalidad de las obras que cumplen las condiciones sentadas, estimamos que la confección de un repertorio exhaustivo no debe reemplazar a lo que constituye la esencia de la investigación sobre el género histórico: la evidenciación de las distintas concepciones históricas que subyacen a las creaciones de los autores, determinando, no sólo los aspectos temáticos e intencionales de sus obras, sino también sus aspectos compositivos.

En consecuencia, los párrafos que siguen pretenden mostrar las distintas perspectivas desde las que el teatro histórico actual se ha acercado a la Segunda República española, analizando para ello algunas obras especialmente relevantes, que constituyen ejemplos paradigmáticos del conjunto.<sup>3</sup> Para ello presentamos, en cada una de las partes siguientes, otras tantas visiones del período republicano, tal y como aparecen materializadas en las obras correspondientes.

## 1. La Segunda República como circunstancia histórica: José María Rodríguez Méndez

La primera de las visiones que consideramos nos la ofrece *Historia de unos cuantos*, obra de José María Rodríguez Méndez estrenada en 1975,<sup>4</sup> año inicial de la Transición Política. En ella, el período republicano recreado se halla inserto en otro más amplio, que abarca desde el desastre de 1898 hasta los años cuarenta. En efecto, dividida la obra en diez “Momentos”, son los comprendidos entre el sexto y el noveno los que coinciden con la etapa republicana. *Historia de unos cuantos* se nos presenta así como la recreación de un segmento

---

puede consultarse en nuestro trabajo “Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española” (Pérez, 1997).

<sup>3</sup> Se desprende de lo dicho que en este trabajo van a predominar los aspectos analíticos sobre los constitutivos de un hipotético inventario de las obras actuales que se acercan al período republicano. Practicamos, pues, aquí una selección determinada por el valor representativo de las obras que analizamos, por lo que quedarán al margen de nuestra descripción otras notables, entre las que, a modo de ejemplos, cabría citar la estrenada con gran éxito por A. D. Olano en 1981 (Pérez, 1998: 325-327), titulada *Locos por la democracia* y subtitulada *Plaza de Oriente. Historias e histerias de España (1931-1982)*; o la comedia de Alberto Miralles *Cuando las mujeres no podían votar* (Madrid, Fundamentos, 2000), cuya única conexión real con el universo republicano es la acotación que la sitúa en 1931, abriendo una situación de la que se extrae un rendimiento humorístico, con ciertas connotaciones feministas y sociales.

<sup>4</sup> Véase Pérez, 1998: 378-379. El análisis de la obra, así como las citas del texto, los hemos realizado a través de la edición citada en las referencias bibliográficas finales de este trabajo.

histórico que incluye todos los regímenes que conoce la España del siglo XX (Restauración decimonónica, reinado de Alfonso XIII, Dictadura de Primo de Rivera, República), incluido aquel en el que se produce la creación de la obra (Dictadura de Franco).

Este carácter totalizador de la selección histórica practicada viene determinado por lo que constituye, como veremos, el propósito último de la obra: situar los diferentes sistemas políticos en un plano de relativa igualdad, atendiendo a los efectos que producen sobre los individuos intrahistóricos, a los que alude el título de la obra. Éste, en efecto, encierra una evidente ironía, en tanto que la historia “de unos cuantos” que pretende contar, es, en realidad, la historia de la mayoría: el número infinito de hombres y mujeres innominados, individuos cualesquiera a quienes se les niega su presencia en la gran historia, pese a que ésta afecta de manera tan intensa cuanto adversa a sus existencias cotidianas:

Es un intento de oponer a la imagen habitual de la Historia, elaborada y transmitida por las clases dominantes, una imagen nueva, dando voz a los manipulados representantes de la vida popular española. (Pérez, 1998: 379).

Rodríguez Méndez intenta, pues, reconstruir la historia de esta mayoría anónima en la España del siglo XX, separándola para ello de la minoría nominada y responsable, a la que, en rigor, silencia a su vez y condena (al menos, en el universo de su obra) a idéntico grado de anonimato. Los pobladores del poder y del bienestar, esto es, los que figuran en la gran historia, quedan así eliminados de esta crónica exclusiva de los más. De las esferas superiores se nos da idea, únicamente, a través de la capacidad de atracción que ejercen sobre quienes, para aproximarse a ellas, están dispuestos a renunciar (como el personaje de Julián) a los valores, verdaderamente humanos, de la mayoría anónima.

Para llevar a cabo su propósito, Rodríguez Méndez elige sólo a “unos cuantos” (el indefinido adquiere ahora su significación reductiva literal), a quienes confiere nombres y perfiles que, por pertenecer a lo imaginario colectivo, poseen un carácter representativo de amplio alcance. El autor convierte así lo popular en médula de lo social, al aglutinar los problemas comunes a las grandes masas anónimas alrededor de los personajes que pueblan los universos ficticios de los géneros teatrales que abastecen la imaginación popular: zarzuela, sainete y drama social.

De este modo, se otorga aquí la representatividad de los sin nombre a dos parejas principales y a un considerable número de personajes secundarios, de similar extracción. La primera pareja, tomada de la zarzuela *La Revoltosa* (libreto de Carlos Fernández-Shaw y José López Silva; música de Ruperto Chapí) presenta a Felipe y Mari Pepa recién casados y sujetos, antes que a la antigua trama de fuegos y achares, a las trivialidades y penurias propios de la existencia cotidiana, convertido él en albañil frecuentemente desempleado (y, por lo mismo, en muestra representativa del proletariado madrileño) y ella en ejemplo de mujer obrera, antes de convertirse al final de la pieza en la figura central de la misma. El contrapunto viene dado por Julián y Susana, pareja procedente de *La verbena de La Paloma* (libro de Ricardo de la Vega; música de Tomás Bretón), a quienes acompaña, como madre del

mozo, la Señá Rita en el ascenso económico y social que propicia la militancia política de Julián. De otra pieza musical popular, *Las cariñosas* (revista con libreto de Francisco Lozano y Enrique Arroyo; música de Francisco Alonso y Joaquín Belda), procede Pichi, protagonista del famoso chotis y, en *Historia de unos cuantos*, segundo hijo de Felipe y Mari Pepa, botones en el hotel Palas y luego miliciano en la guerra civil. Del sainete lírico *Serafín el Pinturero*, de Carlos Arniches y J. Gómez Renovales (al que pusieron música Luis Floglietti y C. Roig), procede el señor Serafín, primero guarda jurado y más tarde anciano protector de Mari Pepa. A éste acompaña, en su primera aparición, otro anciano (“viejo canoso con aire de pobre de San Bernardino”), que por nombre y edad parece el ahora envejecido protagonista de *Juan José*, el drama de Joaquín Dicenta estrenado en 1895; en efecto, esta excelente obra del naturalismo obrerista fue profusamente representada, hasta su popularización completa, en el primer tercio del siglo XX. Finalmente, otros personajes de menor relieve comparten con los mencionados su extracción de los universos castizos proporcionados por zarzuelas, revistas y sainetes.

A través de todas estas figuras, nos muestra el autor el peso ejercido sobre los humildes por los vaivenes históricos. Y, como ocurre con el resto de los sistemas políticos que recorre la cronología de la obra, también la Segunda República es presentada de manera indirecta, mostrando las consecuencias que los avatares del régimen producen en las vidas de estos personajes representativos. De ahí que los cuadros o “Momentos” que corresponden al período republicano estén localizados, lejos de los centros del poder, en el patio de vecindad de la calle Ministriles (donde viven Felipe y Mari Pepa) y en una popular verbena veraniega.

El día de la proclamación de la República (Momento Sexto) los vecinos adornan el patio para una fiesta popular que va a tener como centro la participación del concejal del distrito:

HOMBRE 2º.- Si es un hombre del pueblo, como nosotros, sabrá desimular, digo yo...

LA VECINA, *con su ironía malsana*.- ¡Y tan del pueblo!... ¡Míá tú el Julián, valiente guaja! Ahí lo ties de concejal...

LA OTRA VOZ.- Y con rolls-roice, según dicen...

Mientras Felipe, ya viejo, “parece dirigir las operaciones de ornamentación, plantado en medio del patio”; Mari Pepa, que atiende la elemental intendencia de la ceremonia, no tarda en expresar a los hombres que la apremian su primer juicio sobre el nuevo régimen:

VOZ DE LA MARI PEPA.- Vosotros con tal de mandar os da igual la República que la Monarquía...

En medio del tono de “jarana general” predominante, se produce una confusa percepción del acontecimiento por parte de las clases populares:

UNA VECINA, *que está acodada al barandal del patio y parece contemplarlo todo con cierta*

sorna.- ¡Huy qué bonito...! (*a otra mujer que parece estar enfrente y no puede vérsela.*) ¿Ha visto usted, señá Milagros? Ya tenemos la República. Ahora vamos a ir toos en coche...

VOZ DE LA SEÑORA, *con mucha sorna.*- Sí... en coche; pero arrastraos...! (*Risas conejiles.*)

Y ello, hasta el punto de que Pichi ve en la nueva situación el argumento para renunciar a su puesto de botones en el Palas:

PICHI.- ¡Que no me da la gana de servir a ningún burgués, ea! Y que ahora me visto de lo que soy, de obrero... ¿Quién me presta un mono?

El aspecto institucional del acontecimiento corre a cargo de Julián, ahora concejal del distrito, que, acompañado de su familia y en medio de las aclamaciones y brindis de sus antiguos vecinos, pronuncia el siguiente discurso:

JULIÁN.- ¡Compañeros...! (*bajando el tono en un quiebro espectacular.*) Compañeros, viejos amigos míos... ¡Hoy sí que todos somos hermanos...! (*Aclamación general.*) Hoy sí que, en este inolvidable 14 de abril de 1931, los compañeros del tajo somos los compañeros de la vida, es decir, u séase, de la lucha por los más inalcanzables ideales (*otro estallido. Flashes de los fotógrafos*) que hoy ya son nuestros... (*el delirio, vivas. El guardia que grita: ¡Viva Sigüenza!... etc.*). Pero hoy... hoy... éste que viene a veros y lo es, Julián, el cajista, no tiene otro timbre de gloria más que el timbre de haber nacido en este barrio y haber sido el compañero que siempre ha sido... U séase que concejal u no concejal, un republicano más republicano que nadie... (*alborozo.*) Y así os digo: ¡Compañeros, a mandar! La primera visita ha sido para vosotros, porque vosotros sois el pueblo y yo soy vuestro mandao. He dicho. ¡Y viva la República...!

El inevitable contrapunto de estas palabras es el trato dispensado anteriormente por Julián a los empleados de su imprenta, así como su negociación de ayuda a Felipe cuando éste le había pedido prestada la cantidad necesaria para redimir del servicio militar a su hijo mayor, que inmediatamente moriría en el desastre de Annual.

En el Momento Séptimo se recrea la cotidianidad del período republicano a través de dos actitudes nítidamente diferenciadas:

*El "Pichi", vestido con su peculiar atuendo de metalúrgico, la gorrilla ladeada, baila un suntuoso tango de moda, y como son varias las gachís que se lo disputan, se ve obligado a cambiar de pareja (...). El Pichi traza estupendos "ochos" con los pies al compás del bandoneón, arrastrando a su rendida pareja.*

Mientras, en las puertas de la verbena, la realidad es distinta:

EL CURDA.- ¿Le paece a usted bien, compañera, que toos estos vagos estén aquí dándose el lote, mientras los compañeros se la juegan ahí en Usera con los del Orden? Yo he entrao a azvertirlo...

Entre estos que se enfrentan a los guardias de Asalto se cuenta Felipe, que, sin haber llegado a recibir el auxilio de su hijo, resulta muerto en la refriega.

La acción del Momento Octavo se sitúa a comienzos de julio de 1936. Mari Pepa, de luto por Felipe y mientras cuida al nieto fruto de los juegos de seducción de Pichi, recibe la visita de condolencia de Julián:

*En el patio de la calle Ministriles, sentados a la fresca, están la Mari-Pepa, enlutada, avejentada y derrotada, meciendo en los brazos a una criaturita. A su lado, balanceándose en la silla, vestido con traje blanco, aunque sin corbata, y abanicándose con el sombrero, el Julián.*

Y ante las fórmulas de consuelo del hombre, pronuncia Mari Pepa las palabras que conforman el núcleo semántico de la pieza: “Lo que es a mí la República m’ha traído más desgracias que toas las monarquías juntas...”

Julián intenta una justificación de alcance histórico, que la mujer deshace desde la perspectiva que *Historia de unos cuantos* otorga a los individuos innominados:

JULIÁN.- En toas las revoluciones hay siempre aprovechaos.

MARI PEPA.- (Como tú...!

JULIÁN.- (Oye, oye, oye...!

MARI PEPA.- (Ni oye, ni na! Tú como los otros y los otros, como tú... Aprovechaos na más, aprovechándoos de otros para que sus saquen las castañas del fuego...

En el Momento Noveno llegan al patio de vecindad los ecos del estallido de la guerra. Mari Pepa “parece muy desentendida de todo”, excepto de la escasez de pan y de leche que ya se presiente y de la quema de la vecina iglesia de San Cayetano, en la que supone participando a su propio hijo. Aparece Julián, “ojeroso, pálido, fugitivo”, que le pide ayuda: “Me persiguen, mujer, me han quitao el negocio. Escóndeme, si puedes...” Ella, efectivamente, lo oculta, porque no ha renunciado, como el propio Julián, a los valores de humanidad que son consustanciales a su condición de individuo intrahistórico.

El final de la obra recrea la realidad de la primera posguerra, dura para la mayoría (Mari Pepa es “una viejecita arrugada” y empobrecida) y ventajosa para quienes, como Julián, han sobrenadado con el régimen triunfante el desastre de la guerra civil, para volver a escalar nuevas cotas de poder y bienestar:

*Se oye el frenazo de un coche y un soberbio “haiga” de la época se detiene ante la misma Mari-Pepa, que asustada cubre con su delantal la caja de tabaco y se dispone a huir. Del coche ha descendido un chófer uniformado que abre la puerta a un anciano prepotente y orondo.*

Mari Pepa rechaza, pese a su pobreza, la ayuda material que le ofrece Julián, con

argumentos que evidencian su conciencia de individuo anónimo y trazan, a la vez, la frontera con quienes se sitúan enfrente:

MARI PEPA.- Contigo, con vosotros... Ni a la puerta e la calle. Yo aquí, en mi barrio, en mi casa. En lo mío, en lo que me queda, en lo que nos queda. Hasta el fin. Adiós, Julián...

Sin embargo, sí aceptará el ofrecimiento de Julián para pagar los estudios a su nieto, convencida de que la nueva generación debe superar la triste suerte de quienes sucumbieron, en tanto que seres anónimos, a la adversidad que les deparó la historia española: “Con tal de que no pase lo que pasó su padre y su agüelo... Hazle que se olvide, Julián, que se olvide.”

Al igual que su propia renuncia, también la reconciliación que, con respecto a su nieto, ofrece Mari Pepa a Julián se fundamenta en la percepción del signo negativo que, para la mayoría, ha conllevado esa larga etapa histórica con la que ha coincidido toda su vida y en el subsiguiente convencimiento de que esa historia sólo merece el olvido:

MARI PEPA.- Ya ves que no te lo disputo, Julián. El chico debe crecer, y debe vivir, y debe olvidar, también. Dile que me olvide. Que me olvide. Que se olvide de todo.

En suma, la Segunda República, a través de la recreación practicada en *Historia de unos cuantos*, queda equiparada al resto de los regímenes políticos y de los períodos históricos que soportan (de ahí, la significación del título) los individuos intrahistóricos. Bien es verdad que, por tratarse de la creación de uno de los más notables autores contemporáneos de teatro histórico, la referencialidad de la obra, lejos de quedar remitida al ámbito de la intemporalidad o al indeterminado campo de la filosofía política, se inscribe con nitidez en una realidad histórica precisa: el fracaso histórico del sistema de convivencia de la España abocada, en la primera mitad del siglo XX, a dirimir finalmente con la armas lo que debía haber resuelto mediante la regularidad institucional.

## **2. La República como advenimiento necesario y paradigma coetáneo: el grupo Tábano**

La recreación histórica realizada por el espectáculo del grupo Tábano abarca desde el año 1926 hasta el domingo, 12 de abril de 1931, día de las elecciones municipales que iban a dar paso a la proclamación, dos días más tarde, de la Segunda República española.

Aunque, en rigor, estos límites sitúan el universo de la obra fuera del período republicano, la concepción de la misma aparece enteramente dirigida a la descripción de la génesis del nuevo régimen, hasta el punto de que, al menos en su estreno madrileño durante

1977,<sup>5</sup> el espectáculo se tituló: *1926-1931, de la Dictadura a la República*.

En efecto, la anecdota narrativa de *Cambio de tercio* se inicia en el año central de la Dictadura de Primo de Rivera, tras la derrota de las fuerzas indígenas que cinco años antes habían masacrado en Annual al ejército colonial español. La nueva operación militar, acción conjunta de las tropas francesas y españolas, propiciaría, no sólo la pacificación del Marruecos español hasta su independencia en 1956, sino el cambio de signo de la Dictadura, con la sustitución del Directorio Militar por un Consejo Civil y el inicio de la progresiva degradación del régimen hasta su completa desaparición, simultánea a la de la institución monárquica.

La visión del proceso contenida en *Cambio de tercio* elude estas y otras consideraciones históricas, orientándose a mostrar el desgaste del régimen dictatorial y el carácter irreversible del cambio político, pese a la oposición (en el marco ficcional de una intriga presentada con tintes grotescos) de los elementos sociales y políticos más reaccionarios.

En efecto, el núcleo de la trama aparece constituido por la relación sentimental, de evidente carácter melodramático, entre Nicolás Ceballos, voluntario de la campaña de África, y Carmen Esparza, convertida más tarde en la estrella de cabaret Lola Gardenia; a los que se añade, como tercer vértice del triángulo amoroso, el sastre Andrés Vergador, declarado apolítico mientras practica un ventajoso oportunismo. En relación con Nicolás aparecen su hermano José, obrero anarquista, y el capitán Álvaro Santinieblas, oligarca de cuna y profesión, quien comanda a los antirrepublicanos que contratan a Nicolás, aprovechando la frustración laboral de éste tras su licenciamiento como subteniente al finalizar la guerra de África.

Con ello, al núcleo argumental de tema amatorio se le superpone otro de naturaleza política (dotado también, como aquel, de rasgos folletinescos), cual es el de la conspiración que preparan los reaccionarios -capitaneados por Santinieblas y asesorados por el fascista Renato Filiberti, recién llegado de la Italia mussoliniana- para conducir el proceso de descomposición de la Dictadura hacia posiciones acordes con sus intereses e ideología. El ensayo de acción directa que realizan en el campo (escena séptima) y el sorprendente asalto (en la octava) al Ayuntamiento de Guadalajara -para provocar la reacción ultra, proclamando de manera ficticia la República el mismo día en que, precisamente, ésta fue proclamada de manera efectiva en Jaca por Galán y García Hernández- constituyen los dos principales incidentes, ambos de evidente carácter novelesco, de dicha línea argumental.

Se constituye así un primer nivel en la semántica de la pieza, cual es el de la historización de la etapa 1926-1931, en el que, a través de estos personajes (así como de los numerosos secundarios y corales) y de las acciones que emprenden, se trata de mostrar la relación entre las fuerzas políticas, sociales e ideológicas que, desde la óptica de Tábaro,

---

<sup>5</sup> Véase Pérez, 1998: 509-511. Analizamos y citamos el texto de la obra por la edición citada al final de este trabajo.



articularon el proceso de cambio político que condujo desde la Dictadura de Primo de Rivera a la proclamación de la Segunda República española. La obra pretende así ofrecer una radiografía de las posiciones, intereses y movimientos que explican la mutación entre ambos regímenes, subrayando el carácter revolucionario de esta mutación, dada la radical diferencia ideológica entre el punto de partida y el de llegada.

Este aparente propósito historizador contrasta, sin embargo, con el predominio de los aspectos ficcionales (y, en buena medida, folletinescos) sobre los elementos históricos objetivos. En efecto, la escasa presencia de estos últimos, así como el modo frecuentemente alusivo y en ningún caso profundo o clarificador con que son utilizados en *Cambio de tercio*, reduce su función en esta obra -a diferencia de lo ocurrido en otras aquí estudiadas- a la de situar de manera imprecisa la trama ficticia en un cañamazo cronológico coincidente con algunos de los acontecimientos más conocidos del período 1926-1931.

Quedan, por tanto, fuera del propósito de *Cambio de tercio* el establecimiento de una historización coherente del período y la reflexión clarificadora sobre los aspectos esenciales del mismo. Muy al contrario, los procedimientos ficcionalizadores descritos revelan el interés, por parte del colectivo Tábano, de someter la realidad histórica a un proceso de enjuiciamiento, al que sirven bien los procedimientos paródicos y expresionistas de la obra (característicos, por cierto, del estilo escénico de Tábano y comunes a buena parte de los grupos independientes de la Transición Política). Así pues, en el nivel más evidente, *Cambio de tercio* practica una crítica de la Dictadura de Primo, mediante la cual, al ser puestos de relieve los aspectos de la degradación del régimen, se evidencia la necesidad histórica del cambio radical producido en 1931, subrayando así la génesis de la República en un contexto inicialmente desfavorable para su advenimiento.

Pero el sentido último de *Cambio de tercio*, apreciable en un nivel más profundo de la semántica de la obra, viene determinado por el carácter diferido de su referencialidad. En efecto, la visión histórica que aquella propone, lejos de agotarse en sí misma, adquiere un marcado carácter alegórico que remite al período de la Transición Política a la democracia en el que la obra se crea y se representa. Así, el proceso de génesis y advenimiento de la Segunda República, en vez de constituir el punto de llegada, adquiere un carácter translaticio cuyo punto de destino es el nuevo cambio que se está gestando en el crucial año de 1977. En efecto, aprobada mayoritariamente en referéndum la Ley para la Reforma Política y en marcha ya, tras la legalización de los partidos políticos, las primeras elecciones generales de la nueva era democrática, el núcleo intencional de *Cambio de tercio* va más allá de la mera reflexión sobre el proceso de cambios o del intento de clarificar éste desde la experiencia histórica deparada por el período 1926-1931 recreado en la obra. Antes bien, ésta pretende hacer evidentes el sentido y ritmo del proceso acontecido en los años veinte (cambio acelerado y radical, cuyo resultado es la constitución de un régimen republicano, diametralmente opuesto, por tanto, al precedente en que se genera), para apoyar así la modalidad que, en opinión de Tábano, debe adquirir la Transición Política coetánea: una ruptura, de sentido y ritmo bien diferentes a la modalidad reformista acordada y

efectivamente realizada en los años posteriores.

Este carácter “altamente aleccionante” de la obra equipara su tratamiento del material histórico con el que caracteriza, dentro de la Tendencia *Renovadora* del teatro español de la Transición Política, al teatro histórico generado por los autores y colectivos de la Subtendencia *Radical*,<sup>6</sup> cuyos universos imaginarios

aparecen caracterizados por la presencia en ellos de una dimensión simbolizadora que convierte los períodos históricos recreados en parábolas dotadas de una función intensamente alusiva a planos de la realidad que sobrepasan de una manera concreta y explícita la directa referencialidad de aquellos universos. (Pérez, 2003: 264).

Así también, los diversos órdenes de elementos de *Cambio de tercio* muestran, a través del evidente carácter subsidiario de la obra con respecto a la realidad que le es coetánea, el carácter alegórico y diferido de su propuesta. Ejemplo de ello es la selección de los personajes, que subraya la equiparación entre las fuerzas que pugnan en el proceso de los años veinte y las que se esfuerzan por dirigir el nuevo proceso transitorio de los setenta; como lo es, también, la invocación de los antiguos fantasmas fraticidas, no del todo conjurados en el subconsciente de la sociedad española de la Transición, mediante la confrontación ideológica entre Nicolás y José (que parece extraída, por cierto, de la que provoca la muerte de los dos hijos del viejo minero en *Daniel*, drama naturalista de universo proletario estrenado por Joaquín Dicenta en 1907).

En consecuencia, pese a la presencia de elementos compositivos que aproximan la apariencia de la obra a las fórmulas derivadas del teatro épico (organización en once escenas y un final, que materializan otros tantos episodios independientes, separados por materiales intersticiales como canciones y discursos), la visión historizadora de la pieza, así como el sentido último a que obedece, la emparentan, dentro de las concepciones históricas generadas en el marxismo, con la que es propia del realismo socialista sistematizado por Lukács, alejándola con ello de la que subyace al teatro brechtiano (Pérez, 2003: 264).

En conclusión, presentando la génesis del régimen republicano de 1931, precisamente en pleno transcurso de otro cambio político coetáneo, la creación de Tábano pretende influir en este último al mostrar una de sus direcciones posibles e insistir en ella mediante la acentuación de las semejanzas con la resultante del proceso historizado. Si las circunstancias del pasado condujeron a la Segunda República, las del presente de la obra (que, en la visión del colectivo, son equiparables) debían conducir a la tercera.

De esta manera, la presentación del advenimiento de la Segunda República como acontecimiento necesario e históricamente inaplazable adquiere, en *Cambio de tercio*, una función subsidiaria respecto a la intención última de la obra: evidenciar la condición rupturista del cambio, también necesario e inaplazable, que se estaba produciendo en la Transición Política. La recreación histórica queda así supeditada a la presentación del pasado

---

<sup>6</sup> Véase Berenguer, A. / Pérez, M., 1998: 83-89.

como paradigma válido y necesario para el presente:

la referencialidad diferida de las piezas del teatro radical se dirige, en un primer momento, a aspectos determinados de la realidad del tiempo en el que fueron escritas, esto es, el tardofranquismo y los primeros años de la democracia. (Pérez, 2003: 264)

### **3. La Segunda República como culminación de un proceso histórico: Luis Matilla y Jerónimo López Mozo**

El período de la historia española con el que coincide la ficción de *Como reses*, obra de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo,<sup>7</sup> se extiende desde 1909 hasta 1939. Para abarcar tan extensa etapa, la composición de la obra reparte su materia anecdótica en numerosos momentos narrativos (agrupados en dos grandes partes o “tiempos”) que, aunque no se hallan explícitamente señalados en el texto, constituyen unidades espacio-temporales diferenciadas. Dicha segmentación se apoya en una serie de canciones interpretadas en el espacio ficticio del café Oriental, las cuales cumplen además funciones de distanciamiento crítico, propias también del lenguaje teatral brechtiano.

A través de esta configuración, la obra intenta recrear las tensiones, de carácter laboral y político, generadas en el matadero municipal de una ciudad media en aquel período; así como evidenciar las interacciones entre el reducido universo del proletariado de ese matadero y los acontecimientos de la historia pública. Se hacen coincidir, para ello, los incidentes de la trama con los episodios históricos, adoptando un procedimiento de notable rigor, basado en el establecimiento de un camino de ida y vuelta entre el ámbito imaginario del matadero y el ámbito histórico real.

Así, el inicio de la anécdota con la inauguración del matadero por el alcalde Ricardo Santomero y las fuerzas vivas de la ciudad se hace coincidir con el desastre del Barranco del Lobo y la consiguiente movilización de reservistas para afrontar la guerra de África en 1909. Las primeras dificultades en el funcionamiento de la explotación municipal son puestas de inmediato en relación con los acontecimientos históricos correspondientes (“Se tiene miedo a que aquí se repita lo de Barcelona”, se dice aludiendo a la Semana Trágica.), ejemplificando la movilización de reservistas en varios jóvenes empleados. El siguiente fragmento argumental se sitúa en 1914 y, al presentar el regreso, tras años de guerra, de algunos de los movilizados, se hace a estos portadores de noticias alusivas a los conflictos de orden público acontecidos en Madrid y al estallido de la Primera Guerra Mundial, con sus consecuencias ideológicas (francófilos frente a germanófilos) y económicas (alza de precios y encarecimiento de la vida) para la sociedad española. La alusión a la huelga de La Canadiense de 1919 hace avanzar el tiempo histórico (a través de una rápida sucesión de noticias,

---

<sup>7</sup> Analizamos el texto a través de la edición citada en las referencias bibliográficas situadas al final de este trabajo, la cual ofrece 1979 como año de creación de la obra.

radiofónicas y de prensa, que muestran los acontecimientos más notables de esos años) hasta la instauración de la Dictadura de Primo de Rivera en 1926, con cuyo episodio se cierra el Tiempo Primero de la obra.

El Tiempo Segundo ficcionaliza, tomándolo desde su génesis inmediata, el advenimiento de la Segunda República. Se inicia así en el año nuevo de 1930, aludiendo a la inminente dimisión de Primo y a su sustitución por el general Berenguer. El siguiente episodio (que muestra retazos de la vida municipal y, de forma paralela, fragmentos de la vida cotidiana de los empleados del matadero) se sitúa en marzo de 1931, con el almirante Aznar convertido en el nuevo jefe del gobierno y las elecciones municipales del 12 de abril ya convocadas. A continuación, se ficcionalizan acontecimientos de la contienda electoral, subrayando a través de los mismos el carácter degradado de la reciente historia de España y la necesidad de ponerle fin mediante el advenimiento de la República, al que contribuirá, como foco especialmente activo y, a la vez representativo, el proletariado del matadero. La víspera de las elecciones fijan la cronología del siguiente momento, en el que los trabajadores eligen un representante y se oponen al demagógico reparto de carne mediante encierros y enfrentamientos con las fuerzas del orden, que producen la detención de varios de ellos. La recreación de la jornada electoral, que llena el fragmento siguiente, resulta esencial (como también sucedía en *Cambio de tercio*) para mostrar la génesis del nuevo régimen: la noticia de la victoria republicana irrumpe en plena celebración del previsto triunfo monárquico por parte de las fuerzas vivas. Y, como en la obra de Tábano, también aquí se encarna la toma del poder en un intelectual socialista, el nuevo alcalde Pablo Cañas, quien, tras la proclamación de la República en asamblea por los trabajadores del matadero, recibe al representante de los mismos, censurándole las medidas autogestionarias acordadas y señalando al anarquismo como nuevo enemigo directo de la República. El siguiente segmento hace avanzar la acción hasta 1936, tras el anuncio de algunas medidas del primer gobierno republicano y la glosa, en una canción, de la relación de enemigos y peligros que acechan al nuevo régimen. Sigue la recreación, en el ámbito privado del matadero, de la víspera del proceso electoral de febrero de 1936: los trabajadores consideran que la República es obra suya y lamentan la dejación de los países europeos para defenderla, mientras se evidencian las divisiones internas de la clase obrera, escindida, en el ámbito mismo del matadero, entre anarquistas (Bruno) y comunistas (Paula). A esta acción se superponen de inmediato las noticias del asesinato de Calvo Sotelo y del levantamiento militar en África, tras de lo cual “se iniciará una visión escénica de la guerra”.

Los episodios finales de la recreación histórica realizada en *Como reses* revelan de modo especialmente nítido el sentido último de la obra, orientado a la presentación de la Segunda República como superación redentora de una nefasta etapa histórica y logro culminante de un proceso a cuya recuperación, en caso de pérdida ocasional, deben dirigirse los esfuerzos colectivos. Para ello, la presentada derrota en la guerra civil, que la asamblea del matadero considera como derrota propia, halla como respuesta en la ficción el asesinato de Valentín Bullas, capataz de siempre y ahora confirmado por el nuevo gobierno militar; tras de

lo cual, los trabajadores dedican sus últimos y redoblados esfuerzos a la salvación de la República abasteciendo al frente que se desmorona. En este fragmento final, situado en marzo de 1939, el matadero simboliza la resistencia heroica y la concreción del ideal colectivo en la misión de “organizar desde el exilio el regreso”, proclamando la continuación de la lucha hasta recuperar el paraíso:

BRUNO.- O seguir la lucha. Es una forma más digna de morir. (...) Porque estas personas no se van al extranjero para siempre. (...) Volveréis para sacarnos de la cárcel, para vengar a los muertos, para alcanzar el triunfo... Os esperaremos aquí, al pie del cañón. (P. 169).

El proceso quedará abierto y sólo culminará cuando, en el futuro, se recupere la normalidad del régimen liberador.

De esta forma, la ciudad imaginaria de *Como reses* es presentada como un microcosmos de la realidad político-social española y de su devenir en el primer tercio del siglo XX, uno de cuyos planos sociales (el correspondiente a la clase proletaria) aparece simbolizado en el universo del matadero, trasunto representativo de quienes son considerados por los autores protagonistas del proceso de génesis e implantación de la Segunda República. Ésta, a su vez, aparece contemplada como cima de un proceso histórico que, iniciado en la restauración borbónica, habría experimentado una degradación progresiva y adversa tanto para los intereses generales de España como para los de la clase trabajadora. Y, dado que la Dictadura de Primo de Rivera aparece en la obra como la exacerbación de los factores históricos de signo negativo, la República se presenta como solución histórica a estos problemas y como consecución, por tanto, de las aspiraciones de redención político-social no satisfechas hasta el momento. No en vano los trabajadores la convierten en su opción liberadora, actuando, desde el microcosmos del matadero, a favor de su advenimiento y luchando resueltamente por su triunfo:

BRUNO.- Verá, señor Cañas, durante estos años, hemos trabajado duro en el Matadero. Luchamos para tumbar la dictadura, luego la monarquía: intentamos que los que estaban en esa silla no se aprovecharan del Matadero para medrar más rápidamente de lo que es habitual, y también ...

CAÑAS (*cortando suavemente*).- Nadie duda de vuestra colaboración. La instauración de la República se consiguió gracias a los miles de personas que, como vosotros, lucharon en todo el país. (P. 146).

#### 4. La República amenazada: Alberto Miralles

*El último dragón del Mediterráneo*, obra de Alberto Miralles aparecida en 2002,<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Utilizamos para nuestro análisis el texto publicado en el *Teatro escogido*, edición cuyos datos aparecen en las referencias bibliográficas de este trabajo.

constituye por varias razones un caso singular en el panorama de las recreaciones actuales del universo republicano. En primer lugar, se produce en la obra una perfecta correspondencia entre el tiempo de la ficción y el período histórico de la Segunda República, hasta el punto de que el principio y el fin de aquél se inscriben enteramente en el intervalo del período republicano: “Días después del 14 de abril de 1931” y “14 de julio de 1936”, respectivamente. Además, en *El último dragón del Mediterráneo* se mencionan o se aluden (aunque no siempre se debaten) la mayor parte de los aspectos que conformaron la compleja realidad política y social del régimen; de manera que, en este sentido, la obra constituye un intento (único, en el panorama del teatro actual) de recreación integral de la Segunda República española como sistema político y como período histórico.

Con todo, no es la discusión de dichos aspectos (pese a quedar al alcance de la función clarificadora del teatro) la razón última del ser de esta pieza, sino la confección de una línea anecdótica en la que se insertan dos órdenes de episodios (privados y ficticios, unos; públicos e históricos, otros) cuya sucesión articula la configuración de la obra, en la que predomina, por tanto, el eje de la narratividad sobre el de la dramaticidad. Nos hallamos, pues, ante una recreación historizadora que, a fin de cubrir el período completo que constituye su referente, dilata los límites de su ficción distribuyendo ésta en ocho momentos perfectamente localizados, cuya cronología coincide con los principales hitos históricos del tiempo de la Segunda República. Resultan así identificados (mediante indicaciones expresas del texto) los siguientes segmentos históricos, agrupados en dos Actos: Primero: I) “Días después del 14 de abril de 1931”; II) “11 de mayo de 1931”; III) “Mayo de 1932”. Segundo: IV) “Septiembre de 1933”; V) “Noviembre de 1934”; VI) “10 de marzo de 1936”; VII) “Julio de 1936”; VIII) “14 de julio de 1936”. El carácter preciso de la historización resultante se incrementa mediante la abundancia de alusiones a acontecimientos y personajes reales, constituyendo estos últimos una amplia nómina que incluye a los presidentes de la República Niceto Alcalá Zamora y Manuel Azaña, al jefe de gobierno Alejandro Lerroux, a figuras políticas como De la Cierva, Gil Robles, Calvo Sotelo y José Antonio Primo de Rivera; y a generales como Mola, Sanjurjo, Goded y Franco.

Pese a ello, los elementos puramente imaginarios adquieren en esta obra una notable presencia, llegando a conformar en sí mismos (aunque en estrecha relación con los episodios históricos) una trama próxima a las formas de ficción de serie negra, cuyos incidentes componen el relato de una conspiración antirrepublicana de gran altura que tiene como cerebro gris y fuerza impulsora a José Mercán, protagonista y centro de la obra. Con esta trama principal, de naturaleza política, se mezclan otras pertenecientes a la esfera privada del personaje, desde las que atraviesan su mundo familiar, hasta las que dan idea de la intrincada y turbia red de sus negocios. A dicha esfera imaginaria pertenece un grupo de personajes que, aunque de condición ficticia, poseen en algunos casos (Irene, Villanueva, Figueroa) un indudable carácter generalizador, que se incrementa considerablemente en el caso del agente nazi Heinrich K. y de los reaccionarios Quintanar y Vegas. Ello revela una fuerte imbricación entre ficción e historia, que alcanza un grado notable en los secuaces Mateo Morral y Ángel

Pardiñas (quizá, trasuntos imposibles de los anarquistas Mateo Morral, Ángel Pestaña y Manuel Pardiñas), hasta culminar en la figura de José Antonio Primo de Rivera, cuya presencia en la acción, en plano de igualdad con los personajes ficticios, depara una mixtificación de historia e invención de la que el autor extraerá un importante rendimiento para la intención que inspira la pieza.

En efecto, el sentido último de esta obra viene dado por el intento de trazar, en el plano imaginario, la gestación y desarrollo de un proceso cuyas consecuencias son, sin embargo, reales, por históricas: el del cerco y destrucción de la Segunda República. El autor rebasa así una de las tareas más frecuentes del teatro histórico, cual es la de suplir con la invención los aspectos individuales o ignotos de un acontecimiento público; y construye en *El último dragón del Mediterráneo* dos planos de realidad diferenciados, pero otorgando al ficticio la condición de motor y causa activa del real historizado, hasta el punto de explicar enteramente éste desde el primero. La cara oculta, por privada, de la historia viene a adquirir de este modo una singular capacidad de determinar y regir el desarrollo de la cara visible.

En cuanto centro del plano ficticio, es el personaje de José Mercán quien aparece como artífice, directo y destacado, de la destrucción de la República española, diseñando sus fases, financiando sus propios ataques al régimen y provocando las reacciones deseadas en la conducta de sus adversarios. El *dragón* paga a los agitadores del orden público (quema de iglesias, atentados, enfrentamientos callejeros), se halla detrás de los acontecimientos políticos más graves (sucesos de Casas Viejas) y precipita los cambios de gobierno (sustitución de Azaña por Lerroux y posterior descrédito y caída de éste). Finalmente, Mercán es, desde la ficción, el responsable del golpe militar y, por tanto, del estallido de la guerra civil; y ello porque, además de financiar el vuelo del *Dragon Rapide*, hace matar al teniente Castillo para provocar el posterior asesinato de Calvo Sotelo y conseguir de Franco la decisión de participar en el levantamiento.

Bien es cierto que, en la obra, la inquina antirrepublicana de Mercán puede ser explicada, desde un plano realista, a través de sólidas razones, que van desde la desmedida ambición que le hace olvidar su origen (a lo que alude el personaje del Joven), hasta su encarcelamiento bajo pretexto de fraude fiscal, pasando por su convencimiento de que sólo las guerras y desastres benefician las finanzas más corruptas. Sin embargo, Alberto Miralles vierte sobre su protagonista las notas de una simbolización que lo remiten a un plano absoluto, convirtiéndolo en trasunto abstracto de la esencia del mal:

*El tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado.* (Frontispicio del texto de la obra, tomado de ERNESTO SÁBATO, *Abbadón el Exterminador*.)

Así es como, en un momento culminante mostrado mediante escenas paralelas, Mercán es identificado con la ideología misma que inspira el discurso de José Antonio en 1933:

*(Fuman. Se oyen aplausos. Primo de Rivera, al fondo y de espaldas al público, se dirige a los supuestos espectadores del mitin fundacional de la Falange, en un teatro de la calle del Príncipe. Las candilejas perfilan su sombra. En primer plano, Mercán comenta con Quintanar lo que el líder falangista debería decir, para comprobar que, de inmediato, lo dice. Hay algo de sombría identificación en la escena.) (P. 419).*

En auxilio de su particular tratamiento de lo histórico, la obra traza con precisión las fronteras de ese mal apocalíptico. Se hallan en su ámbito, alineados con José Mercán, quienes conspiran contra la República y, también, quienes, aceptando el sistema, adoptan una posición conservadora. Pueblan el bando exento de culpa, no sólo los defensores de la institución republicana, sino también quienes, como el personaje de Irene, encarnan desde el Frente Popular cualquier grado de antagonismo al aliento destructivo del dragón.

A la singularidad de este planteamiento debe ser añadida, como hemos señalado, la que hace de *El último dragón del Mediterráneo* una pieza histórica que potencia extraordinariamente la irrupción, en el proceso real historizado, de la esfera de la invención como factor determinante de aquél y de los acontecimientos que lo integran.

## 5. La República combatida: obras de la guerra civil

Agrupamos en este apartado una serie de obras que, pese a mostrar visiones del período diferentes entre sí, comparten la característica de situar sus universos en los años de la guerra civil, por lo que presentan de algún modo a la República desde la perspectiva del enfrentamiento bélico con el ejército franquista. Teniendo en cuenta este rasgo común, así como por que la presencia de la Segunda República como institución se halla, por lo general, notablemente reducida en las obras de este grupo, hemos considerado razonable – dada, además, la extensión de este trabajo- sustituir la deseable descripción de cada una por su agrupamiento en un único apartado que contenga la mención de algunas de las más representativas.

De ellas, es sin duda *¡Ay, Carmela!*, obra de José Sanchis Sinisterra estrenada en 1987, la que dota de mayor consistencia en su universo imaginario a la presencia de la Segunda República, hasta el punto de constituir ésta un elemento central, tanto en la composición, como en la dimensión ideológica de la obra. En efecto, la defensa de la dignidad republicana, contra la que atenta de manera especialmente virulenta la parodia degradante que los cómicos se ven obligados a representar, constituye, no sólo el incidente que precipita la tragedia, sino también el fundamento de un heroísmo (encarnado por los milicianos, a los que se unirá Carmela) cuya proclamación constituye el núcleo semántico de esta “elegía de una guerra civil”.

Menor relieve, como hemos señalado, adquiere la presencia de la institución republicana en una serie de piezas que, sin embargo, sitúan su peripecia en los años de la guerra civil y, a veces, en el espacio geográfico o humano del bando republicano. Entre ellas,



es posible destacar obras como *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, cuyo estreno en España data de 1978; *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez, estrenada en 1982, cinco años después de su creación; *Misión al pueblo desierto*, último estreno en vida del insigne Antonio Buero Vallejo; las varias recreaciones del bombardeo de Guernika (*Guernica*, de Fernando Arrabal, obra de 1959; *Gernika, un grito. 1937*, de Ignacio Amestoy, escrita en 1994; *Guernica* de Jerónimo López Mozo, obra 1969; *Guernica y después*, de Francisco Torres Monreal, escrita en 1987); *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos, estrenada en 1982; o *Perfume de mimosas*, de Miguel Murillo, estrenada en 1990.

La nómina es, por fortuna, más amplia, pero las aquí nombradas pueden dar idea del carácter singular de este grupo de obras en el conjunto de las que, desde la creación teatral actual, han puesto en relación sus universos imaginarios con la época o con la realidad histórica de la Segunda República española.

### Referencias bibliográficas

- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel. *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Matilla, Luis y López Mozo, Jerónimo. *Como reses*. Madrid: Nuestra Cultura, 1980.
- Miralles, Alberto. *El último dragón del Mediterráneo*, en *Teatro escogido (Tomo II)*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004.
- Pérez, Manuel. “Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 11 (Junio, 1997), pp. 275-295.
- . *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Edition Reichenberger, 1998.
- . “La teoría del drama histórico a través del teatro de la Subtendencia *Radical*”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 19 (diciembre de 2003), pp. 257-288.
- Rodríguez Méndez, José María. *Los quinquis de Madriz. Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila*. Murcia: Godoy, 1982.
- Romera Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F., eds. *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, 1999.
- Tábano (creación colectiva). *Cambio de tercio*. Madrid: Campus, 1978.