

## LA TRADICIÓN CERVANTINA Y EL TEATRO DE LA GUERRA CIVIL

---

Christian Cousins  
University of Texas, Austin

En su estudio *El teatre durant la guerra civil espanyola*, Robert Marrast resume cómo dos dramaturgos españoles de la Guerra Civil emplean la tradición artística del país como piedra de toque para sus obras teatrales: “Amb elements diferents, Dieste i Alberti separen o clarifiquen fins a l'evidència total les referències culturals de l'original sobre el qual treballen, i proposen d'antuvi a l'espectador la identificació amb les circumstàncies actuals” (220). Dos de estas obras son *Numancia* de Rafael Alberti y “Nuevo retablo de las maravillas” de Rafael Dieste. Al simplemente ver los títulos de estas obras, se hace obvia la herencia artística que forma la base de su teatro. Pero lo más notable que plantea Marrast es la manera en que las obras de estos dos autores sirven como el medio de contextualización para el público; las obras, cuyo marco se basa en la cultura y literatura de épocas pasadas, emplean esta contextualización, distanciándose de la época actual, para poder hacer un comentario y una crítica. Se ha dedicado poca atención tanto a estas dos obras, ejemplares del teatro de urgencia publicado durante la Guerra Civil, como a las técnicas retóricas que hacen posible el desarrollo de su argumento político. Este estudio propone analizar la manera en que, al emplear y manipular un referente cervantino del siglo XVI, en el caso de la primera, y del siglo XVII en la segunda, estos dos dramaturgos crean un diálogo metatextual como medio de presentar su proyecto político y social.

En el invierno de 1937, se estrena en Madrid una adaptación de la obra cervantina *El cerco de Numancia* realizada por Rafael Alberti y su mujer, María Teresa Leon. En plena Guerra Civil, como durante la invasión napoleónica del siglo anterior (la última vez que la obra cervantina había gozado de éxito popular), la historia de la defensa noble de esta ciudad celtíbera tendría que haber sido una experiencia notable para un pueblo madrileño sitiado por las fuerzas nacionales. Sin embargo, tenemos que reconocer que Alberti produce la obra como representante de y dentro de una ideología revolucionaria. Es una ideología que, como nota Isaac Rubio, “exige un teatro que destruya la cosmovisión capitalista y totalitaria inscrita en las formas del teatro burgués y produzca otras nuevas capaces de expresar ese movimiento de transformación social” (123). Desde este punto de partida, Alberti lleva a cabo cambios en la obra de Cervantes para que su versión contemporánea se conforme a los ideales del movimiento marxista.

Estos cambios, sin embargo, todavía operan dentro del marco de la obra cervantina, así que la estructura dramática del siglo XVI informa la recontextualización del siglo XX. De esta manera, Alberti apropia de una tradición marxista sin perder el orden organizador de Cervantes.

La mayoría de estos cambios actualizan el vocabulario y la escenografía que sirven como vehículo del proyecto crítico de la obra. Como toda meta-ficción, el éxito del segundo trabajo depende de todo del conocimiento por parte del público del primero; el proyecto crítico del Alberti se basa en el hecho de que su público no simplemente puede reconocer la obra de Cervantes, sino reconocer los cambios que se han hecho en la revisión. Este reconocimiento constituye una postura irónica frente a la obra cervantina, una postura que no tiene el mismo Cervantes frente a su fuente histórica. Tomemos como ejemplo el tratamiento que los dos dramaturgos realizan del personaje del Cipión. En la obra de Cervantes, cuando la embajada de los numantinos llega al campamento romano, la manera en que el numantino habla al general romano revela la posición honorable que ocupa en la obra: "Pues con ese seguro que tenemos,/ de tu rëal grandeza concedido,/ daré principio a lo que soy venido" (47). Después de pedir un acuerdo de paz, el embajador vuelve a tratarle con palabras alabadoras: "Tu virtud y valor es quien nos ceba,/ y nos declara que será ganancia/ mayor que cuantas desear podemos/ si por señor y amigo te tenemos" (48). Cuando vemos los versos comparables de Alberti, notamos que carecen de toda palabra que insinúe la subyugación de los numantinos: "Pues con ese seguro concedido,/ daré principio a lo que soy venido. . . Tu rectitud, señor, es quien nos ceba,/ y nos declara que será ganancia/ mayor de cuantas desear podremos si al final por amigo te tenemos" (21). Al quitar palabras como "rëal" y "señor", y al dar énfasis a la noción de 'amigos' que implica una relación sin jerarquía, Alberti le sustrae a Cipión tanto la honra que le atribuye Cervantes como su posición hegemónica.

Algunos críticos han sugerido que el honor que Cervantes le concede tiene su raíz en los personajes nobles aristocráticos de la tragedia clásica, una tradición yuxtapuesta al teatro popular de que nosotros hablamos. Esta distinción entre un drama trágico y un drama popular constituye un cambio radical por parte de Alberti de la obra cervantina. Por otra parte, al adaptar esta obra, tiene que reconciliarse con el tono justificador del imperialismo que está presente en la obra cervantina. Aunque Cervantes presenta una "admiración por el heroísmo popular dentro del proyecto imperialista" (Rubio 126), esta característica es inherentemente contradictoria a la ideología revolucionaria a la que se adhiere Alberti. Para que su adaptación sea representativa de este pensamiento, y para que se hagan más poderosos los paralelismos entre la drama y la realidad histórica, el dramaturgo gaditano pinta el personaje de Cipión como un bruto, la encarnación física del mal, que sale al escenario "de negro, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho" (Alberti 16). Alberti mantiene el marco narrativo de Cervantes que reconoce el imperialismo de los invasores y a Cipión como su personaje representativo; sin embargo, en vez de perdonarlo y asumirlo como parte de la trayectoria histórica española, le atribuye rasgos monstruosos, planteándolo como una figura grotesca.

Alberti establece el tema de lo grotesco en las primeras líneas de la obra. Al salir Buco y Macus, el segundo vestido de mujer embarazada, quienes presentan una obra teatral para los otros soldados romanos, el diálogo inmediatamente se reduce a un lenguaje corporal. En la primera línea, Buco le pregunta a Macus, "¿Qué te pasa, mujer, en la barriga?"(13). Luego, al dejarle Macus saber a Buco que tiene "penas", Buco responde "¿Por culpa de qué penes?", causando risa a los otros soldados.

Alberti realiza esta influencia grotesca a través de las imágenes corporales que atribuye a los romanos. Imágenes como la barriga, el pene, el parto, y el vientre, todas con el trasfondo de un hombre vestido de mujer, le da a la escena un aire carnavalesco que, en el espíritu

bahktiniano, invierte el orden social.<sup>1</sup> Las imágenes grotescas de este drama, a través del sistema de espejos que opera a todos los niveles de la(s) obra(s), mina la jerarquía social que presupone un pueblo romano hegemónico. Estas imágenes también reflejan lo que, según la perspectiva republicana, los fascistas han efectuado al pueblo español. Cuando Buco le pregunta a Macus, “¿Por culpa de qué penes?”, el chiste esconde otro nivel de significado. Las tres imágenes de ‘culpa’, ‘pena’, y ‘pene’ insinúan una violación, la misma violación que los republicanos creen que los nacionalistas han cometido con su insurgencia. Por lo tanto, esta imagen de violación se hace aún más fuerte cuando, al reproducir el parto los dos actores romanos, se estalla la vejiga que se empleaba como el vientre. Aunque la vejiga rompe la ficción narrativa, o sea la verosimilitud de la mimesis, encarna una idea más dura; concebido de la violación, el bebé nace muerta. La violencia y la naturaleza grotesca inherentes de la escena son inescapables. Como consecuencia, el producto escenográfico no se queda en el ámbito del drama realizado por Buco y Macus, sino se extiende a la escena más amplia, la de Numancia misma, y, como consecuencia, a la España entera.

Es notable por varias razones que Alberti empiece su obra con este drama dentro del drama. Primero, la obra teatral que Buco y Macus realizan para los otros soldados refleja la relación entre la obra de Alberti y su público. Esta obra de dos soldados romanos que se elabora fuera de la ‘realidad’ numantina albertiana tiene influencia en la manera en que el público ve los personajes de los romanos; o sea, como acabamos de mostrar, nuestra perspectiva de los romanos es influida por lo que ocurre en esta ‘ficción’. Las características grotescas, producidas por los soldados-actores en su ‘escenario’ y gozadas por los demás en el escenario más amplio de Numancia, atribuimos a todos los romanos. Asimismo, la obra de Numancia toma como uno de sus objetivos influir en la manera en que nosotros, el público, vemos la versión ‘real’ de los imperialistas ficcionalizados. De esta manera, Alberti crea una línea de influencia que interconecta la obra dentro de la obra de los dos soldados romanos, la obra misma de Numancia, y con el mundo bélico del público de 1937, todo dentro del marco de la obra cervantina.

Aparte de cambios en el lenguaje y pequeñas escenas añadidas como la que acabamos de comentar, Alberti respeta la estructura dramática de Cervantes a lo largo de la obra. Sin embargo, en la escena final reescribe un diálogo entre los personajes alegóricos de la Fama y España que rompe la mimesis de la historia numantina y crea distancia entre el proyecto cervantino y el albertiano. Después de alabar el valor numantino, la Fama de la obra de Cervantes termina así: “La fuerza no vencida, el valor tanto,/ digno de en prosa y verso celebrarse./ Mas, pues de esto se encarga la memoria,/ demos feliz remate a nuestra historia” (127). Cervantes, manteniendo la doble naturaleza de la obra con respeto tanto al pueblo como al orden tradicional y cristiano, culmina el drama sin castigar a los invasores romanos. Como la obra de Alberti tiene como meta la identificación de la leyenda numantina con los sucesos que atenaza al Madrid sitiado en 1937, el diálogo entre estos dos personajes alegóricos, y como consecuencia atemporales, sirve para condenar a los sublevados fascistas y para predecir la última victoria comunista. Veamos la reescritura que realiza Alberti en este momento.

El primer rasgo de esta última escena que merece comentario es la manera en que Alberti rompe por completo la continuidad histórica. Al hacer la conexión entre el pueblo numantino y el madrileño/español a lo largo de la obra, todo el drama funciona implícitamente

1. Merece mencionar, también, que uno puede ver los nombres de los dos soldados/actores como dos derivaciones de un solo personaje: Baccus.

a un nivel atemporal. La última escena lo hace explícito: "Mas como soy la Fama, pueblo hispano,/ yo prometo grabarte en mi memoria,/ si el fascismo alemán e italiano/ halla en tus pies la tumba de su historia" (Alberti 71). A continuación se incluye la imagen inspirada en imágenes comunistas de una campesina con la hoz en la mano, representante de la España derrotada que "será al fin la tumba de fascismo" (73). Rubio propone que esta característica atemporal y mesiánica impide que la obra sea "una propuesta válida de teatro materialista, dialéctico, en la dirección en que el de Brecht y Piscator trataban de construir por las mismas fechas" (127). Dice que Alberti plantea el pueblo español como "tranhistórico", y que, al emplear el modelo de Cervantes, los temas de la obra "se convierte[n] en una actualización de conflictos y atributos eternos" (126). Pero, ¿no es el proceso dialéctico, como lo interpreta la ideología comunista, mesiánico por definición? El proceso histórico que propone el mismo Marx toma como su último meta un 'fin de los tiempos' en que toda opresión burguesa es derrotada por la revolución utópica del comunismo, como explica en el Manifiesto comunista: "No wonder. . . that the social consciousness of past ages, despite all the multiplicity and variety it displays, moves within certain common forms, or general ideas, which cannot completely vanish except with the total disappearance of class antagonisms" (Marx and Engels, 489). Asimismo, Walter Benjamín desarrolla este aspecto mesiánico del proceso histórico, inicialmente en "The Storyteller" y luego de una manera más explícita en "Theses on the Philosophy of History":

A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history. Historicism gives the 'eternal' image of the past. . . Historicism rightly culminates in universal history" (264).

Alberti, al establecer la conexión entre la lucha contra el imperialismo de los numantinos y la de los españoles del siglo XX, y al insinuar que los madrileños luchan la misma batalla que los numantinos, ensancha la apertura histórica y plantea su obra dentro del proceso histórico comunista, un proceso inherentemente mesianico.

Otra drama de la Guerra Civil que toma una obra de Cervantes como su punto de partida es "Nuevo retablo de las maravillas" de Rafael Dieste. Si la obra de Alberti intenta alabar el valor y coraje de los españoles frente a un enemigo vil, la de Dieste se preocupa con el trabajo de hacer burla de los nacionalistas y, como dice Fantasio al final de la obra, reconocer "las verdaderas maravillas" que son la victoria contra los insurgentes ("Nuevo retablo" 205). En la introducción a su compilación de obras teatrales diestianas, Manuel Aznar Soler revela con detalle la manera en que Dieste desarrolla la idea de la "verdadera" maravilla (19). Lo que nos preocupa aquí es cómo el dramaturgo gallego emplea el diálogo metatextual entre su obra y la cervantina para llevar a cabo su propaganda marxista.

El drama de Cervantes, publicado en 1615, tiene como su hilo unificador la cuestión de la limpieza de sangre. Esta cuestión tan importante para la jerarquía social española del siglo XVII, y empleada como prueba de no poseer ninguna ascendencia semita, se plantea como la base sobre la cual Cervantes crea su obra. Después de presentarse Chanfalla a los representantes de la sociedad (la que se preocupaba fanáticamente de limpieza de sange) como "Montiel, el que trae el retablo de las Maravillas", les relata las estipulaciones del retablo: "ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos

tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo" ("Nuevo retablo" 162-3). Naturalmente, cuando Chanfalla empieza el retablo, y no sale nada excepto las descripciones de la boca del director, todo el público finge ver tajantemente todas las maravillas para que no se le piense converso. El fanatismo de este público le hace creer al alcalde que los soldados que llegan al pueblo, encarnados por el Furrier, son también parte del retablo, confundiendo la realidad por la ficción.

Dieste, como Alberti, cambia las identidades de los personajes para que se conformen a las circunstancias históricas de la Guerra Civil. Chanfalla y Chirinos son Fantasio y Mónica. Pero es aún más importante que las víctimas del engaño, que en el trabajo de Cervantes constituyen figuras de la clase dirigente, ahora son un alcalde, un terrateniente, un señorito, un general, una marquesa, entre otros, puesto que todos estos personajes componen los enemigos de la República y de las fuerzas republicanas.

Aunque mantiene mayormente la estructura del entremés de Cervantes, los cambios que hace Dieste sirven para reforzar su agenda política. Primero, añade una escena al principio de la obra en la que aparecen tres peones, antes de que se salgan los personajes principales de Fantasio, Mónica y Rabelín. Estos tres campesinos tienen una doble función. Primero, establecen en el primer momento de la obra un tono comunista y proletario que será yuxtapuesto a la característica de decadencia de las víctimas del engaño. Las referencias comunistas se hacen aún más fuertes cuando Fantasio, Mónica y Rabelín se encuentran con un campesino y su mujer, quienes les cuentan a los actores de su hambre y cómo los poderosos (que pronto se salen de la escena) los oprimen. Segundo, el tono proletario y revolucionario forma el marco dentro del cual se desarrolla la obra cuando, al final, reaparecen los campesinos. De este modo, Dieste crea otro nivel de contextualización; desarrolla el argumento de su obra dentro del marco cervantino, pero, a su vez, enmarca éste dentro del marco comunista de Dieste.

Esta característica de un drama dentro de un drama es reflejada en el mismo retablo de las maravillas con el que Fantasio engaña a su público. Sin embargo, en vez de limpieza de sangre, este retablo se preocupa de la limpieza de toda mancha marxista: "Sólo pueden ver sus peripecias y figuras los que no estén tocados de marxismo, sindicalismo, anarquismo y demás plagas. Hay más marxistas de los que parece, y algunos, quizá los más peligrosos, lo son sin saberlo" ("Nuevo retablo" 181). Estos personajes, que encarnan los valores del *ancien regime*, insisten, y con la misma convicción que los de Cervantes, en ser testigos de las maravillas contadas por Fantasio. En vez de confundir la realidad con la ficción como en la obra de Cervantes, confunden la ficción con la realidad; al pensar que entran victoriosos en Madrid, empiezan a bailar y pensarse el Señorito, un Ministro; el General, el Ministro de Guerra; el Cura, el Papa; etc. Se rompe esta ilusión al acercarse los campesinos. Al reconocerlos el Cura, da fin al engaño: "¡Si parece gente conocida, de mi Parroquia! ¡No quiero que me vean en esta traza!" (202). El drama dentro del drama culmina con la humillación de los representantes de la España nacionalista y la victoria de la republicana.

Los diferentes niveles de demarcación dramática (primero la obra marxista, después la cervantina, finalmente el retablo de Fantasio) funcionan juntos para crear la burla y la crítica social de la clase burguesa. Si empezamos por el nivel más exterior y vamos hacia el más interior, vemos cómo la interacción del uno con el otro realiza este proyecto. Al establecer un 'macromarco' marxista, el público verá todo lo que pasa a través de este lente; en este contexto, si la Marquesa, al salir al escenario, hubiera dicho "¡Viva el rey!", no habríamos podido

acercarnos a esta línea sin tomar en cuenta el hecho de que existe dentro del marco marxista. Por consiguiente, una vez que se establece este contexto, el marco de la obra cervantina introduce los temas que adopta el macromarco. En el caso de "Nuevo retablo de las maravillas", se desarrolla el tema de limpieza de conciencia en el contexto de la Guerra Civil. Finalmente, el último marco, el del retablo mismo, el drama dentro del drama, hace referencia a la obra cervantina mientras regresa al tema de una obra marxista; como los peones y campesinos cierran el círculo dramático, el marco del retablo cierra el círculo estructural.

A primera vista, el hecho de que Alberti y Dieste empleen un marco cervantino para desarrollar sus obras de la Guerra Civil parece limitarlos a recrear los mismos argumentos que el escritor del Siglo de Oro. Aunque los temas abstractos (la opresión imperialista, la presunción de la clase burguesa) tienen algo en común, lo que hace exitosas las obras de Alberti y Dieste no es la repetición de estos temas, sino el diálogo metatextual que se crea al emplear el marco antiguo para desarrollar situaciones modernas. Este diálogo crea una experiencia dramática en que el producto final es más que la totalidad de las partes integrantes.

### **Obras citadas**

Alberti, Rafael. *Numancia: Tragedia*. Madrid: Ediciones Turner S.A., 1975.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: University of Indiana Press, 1984.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

Cervantes, Miguel de. *Los Entremeses*. Ed. María del Pilar Palomo. Madrid: Editorial La Muralla, 1967.

Cervantes, Miguel de. *Numancia*. Ed. Robert Marrast. Catedra: Madrid, 1990.

Dieste, Rafael. "Nuevo Retablo de las Maravillas." *Teatro de Agitación Política*. Ed. Miguel Bilbatúa. Madrid: Edicusa, 1976.

Dieste, Rafael. *Teatro II*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1981.

Marrast, Robert. *El teatre durant la Guerra Civil espanyol: Assaig d'història i documents*. Barcelona: Publicacions de L'Institut del Teatre, 1978.

Marx, Karl, and Frederick Engels. *The Marx-Engels Reader*. Ed. Robert C. Tucker. New York: Norton, 1978.

Rubio, Isaac. "En torno al teatro político de Rafael Alberti." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 24.1 (1999): 123-37.