

# Teatralización de la guerra civil española y estética de la confrontación en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti y *Guernica* de López Mozo

## Theatricalization of the Spanish Civil War and Aesthetics of the Confrontation in *Noche de Guerra en el Museo del Prado* by Alberti and *Guernica* by López Mozo

HARMAN KAMWA KENMOGNE

Université de Yaoundé I

kamwakenmogneherman@yahoo.fr

### Palabras clave

teatro; pintura; guerra civil española; intermedialidad; reconciliación; Historia; dispositivo mediático.

La presente reflexión es un estudio de las obras teatrales *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti y *Guernica* de Jerónimo López Mozo. El estudio plantea el problema del proceso de teatralización de la guerra civil española en las obras de Alberti y López Mozo: ¿cómo la pintura representa el conflicto y qué funciones desempeña esta remediación de obras pictóricas en el teatro y en la sociedad española? De acuerdo con el principio de la intermedialidad que posibilita el análisis de las intrincaciones e interacciones entre los medios de comunicación, mostramos que los dos dramaturgos españoles personifican y re-contextualizan la pintura como el principal soporte de su proceso creativo en la reconstrucción intermediática del conflicto. De la estética de la confrontación surge una experiencia original y dolorosa del combate y la necesidad de liberar el pasado con el propósito de restablecer la justicia y posibilitar la reconciliación del pueblo consigo mismo y con sus instituciones.

### Keywords

theater; painting; Spanish Civil War; intermediality; reconciliation; History; media device.

The present reflection is a study of the theatrical works *Noche de guerra en el Museo del Prado* by Rafael Alberti and *Guernica* by Jerónimo López Mozo. The study raises the problem of the process of theatricalization of the Spanish civil war in the works of Alberti and López Mozo: how does painting represent the conflict and what functions does this remediation of pictorial works play in the theater and in Spanish society? In accordance with the principle of intermediality that enables the analysis of the intricacies and interactions between the media, we show that the two Spanish playwrights personify and re-contextualize painting as the main support of their creative process in the intermedial reconstruction of the conflict. From the aesthetics of confrontation arises an original and painful experience of combat and the need to release the past in order to restore justice and enable the reconciliation of the people with themselves and their institutions.

*La guerra española, iniciada por un golpe militar contra el gobierno democráticamente elegido, fue una guerra de muchas guerras, algunas con largas historias: una guerra para resolver profundos conflictos sociales [...]; una guerra de lucha de clases; una guerra de religión, entre el oscurantismo y la modernización; una guerra ideológica [...]; una guerra entre creencias políticas antagonistas.*

Ronald Fraser (2011: 111)

### Introducción

Las obras dramáticas *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Rafael Alberti y *Guernica* (2001 [1969]) de Jerónimo López Mozo son dos artefactos culturales que cuestionan el conflicto civil de 1936 en España. Los dos dramaturgos españoles ofrecen una muestra de esta guerra desde una perspectiva histórica, cultural y republicana. Si el conflicto que Alberti y López Mozo representan parece algo lejano hoy en día, es un acontecimiento histórico cuyo impacto sigue vigente en el siglo XXI, tal como indica Álvarez Tardío: “Una cruenta guerra civil, con unos quinientos mil muertos, y una de las dictaduras más longevas del siglo XX, habrían dejado una huella difícil de borrar. Las heridas, cicatrizadas pacientemente durante la Transición y varias décadas de democracia, siempre pueden volver a supurar” (2010: 77-78).

Subrayamos aquí la necesidad de revisitar la historia a través de una nueva lectura de las obras para que no vuelvan a supurar las cicatrices, sino que sirvan de lecciones para evitar nuevos conflictos. Y es que la poética con la que los dramaturgos expresan los hechos puede posibilitar un mejor conocimiento de la historia y cultura españolas. En su proceso escritural, Rafael Alberti (1975) se sirve de diferentes cuadros de pintores como Goya, Ticiano, Velázquez y Fra Angélico para elaborar la acción dramática. Alberti comparte este proceso escritural con López Mozo cuya obra es una remediación del cuadro *Guernica* de Pablo Picasso. Los personajes de las dos obras son figuras pictóricas que bajan de los diferentes cuadros históricos para recrear el ambiente de una guerra civil española representada, en el caso de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, como si fuera el eco de la guerra de la Independencia (1808) en la que los españoles se defendieron contra la ocupación francesa.

En nuestra lectura, se plantea el problema del proceso de teatralización de la guerra civil española en las obras de Alberti y López Mozo: ¿cómo la pintura representa el conflicto y qué funciones desempeña esta remediación de obras pictóricas en el teatro y en la sociedad española? Como veremos a continuación, los dos dramaturgos exploran la reacción del pueblo frente a la agresión de la joven república, no sólo para legitimar su postura en la memoria histórica y cultural, sino también para cuestionar el funcionamiento de las instituciones, pues, como indica Pathé Digne, “el papel de la Historia en la existencia de un pueblo es vital, la Historia es uno de los factores que aseguran la cohesión de los diferentes elementos de una colectividad: una especie de cemento social” [nuestra traducción] (2006: 52). El estudio permite subrayar el reto de una verdadera concordia capaz de fomentar un estado de bienestar común. Considerando el recurso sistemático a la pintura en las dos obras, nos valemos de la intermedialidad para analizar las interconexiones e interacciones entre todos esos dispositivos mediáticos en la producción del sentido de las dos obras. Compartimos la concepción de Müller porque insiste en la materialidad de las relaciones y sus funciones sociales: “El potencial de la intermedialidad me parece que reside en que transgrede las restricciones de la investigación sobre el medio “literatura”, que opera una diferenciación de interacciones e

interferencias ENTRE varios medios, y que orienta la investigación hacia las materialidades y funciones sociales de este proceso” [nuestra traducción] (2006:103).

Nos interesan las pautas metodológicas de Fotsing Mangoua (2014) para quien la intermedialidad es pertinente para el estudio de las obras contemporáneas. Propone tres dimensiones correlativas: a) la identificación y el inventario de los medios intrincados; b) el análisis del impacto de esas presencias en la estética; c) la exploración de las significaciones en términos de ideología. Consideramos la pintura aquí como un verdadero dispositivo mediático en el sentido de Giorgio Agamben, es decir, “un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, que sea discursiva o no: discurso, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, propuestas filosóficas. El dispositivo tomado en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos” [nuestra traducción] (2007: 10-11). En este ángulo, las interacciones de la pintura en la obra dramática concuerdan con la etimología del texto como tejido: “Por ‘texto’ entendemos que es necesario entender cualquier producción estética que constituya un ‘tejido’ de palabras, sonidos, pigmentos o imágenes” [nuestra traducción] (Méchoulan, 2003: 9). Tras analizar la reconstrucción intermediática del conflicto en las dos obras, presentamos la estética de la confrontación y, por último, la fabricación del sentido y la liberación del pasado.

### 1. De la pintura a la reconstrucción intermediática del conflicto

Las obras *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Rafael Alberti y *Guernica* (2001 [1969]) de Jerónimo López Mozo destacan por el recurso a la pintura como base de la creación artística. Estas dos obras revelan dos ejes significativos a partir de los títulos. Tenemos el eje del conflicto ilustrado por la guerra civil española (1936-1939) y el eje mediático, ilustrado por la pintura a través del Museo del Prado de Madrid y el cuadro *Guernica* del pintor español Pablo Picasso. A partir de esta constatación, podemos notar que la obra teatral surge de la manipulación artística de la pintura por los dos dramaturgos. Tanto Alberti como López Mozo encuentran en la pintura un campo de expresión y de creación productivo: se establece una profunda interacción entre la pintura y el teatro que coinciden por su carácter figurativo. Por este recurso estético, los dos dramaturgos españoles abogan por la vanguardia en el contexto de producción de sus obras, pues, como señala Domínguez Alba, “la relación entre la pintura y el teatro es una preocupación constante en el desarrollo del arte contemporáneo” (2006: 4).

Alberti y López Mozo reconstruyen el conflicto civil a través de la personificación de los cuadros en la acción dramática. La mayoría de los personajes de las dos obras son figuras de cuadros o pintores re-creados en el funcionamiento actancial de la obra. Desde la *dramatis personae* de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, se observa que, en los cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya, destacan personajes como el Manco, el Fusilado, el Amolador, el Estudiante, la Maja, el Torero, el Fraile, el Ciego, las Viejas 1, 2 y 3, el Descabezado, el Burro y el Buco. Los personajes Venus, Adonis y Marte pertenecen a un cuadro de Ticiano, mientras que el Enano y el Rey son figuras del pintor Velázquez. Los arcángeles San Gabriel y San Miguel pertenecen respectivamente a los cuadros de Fra Angélico y Arguis (Alberti, 1975: 72-74). Por lo que se refiere a la *dramatis personae* de López Mozo, todas las figuras explotadas pertenecen al cuadro *Guernica* de Picasso.

Con esta distribución muy simbólica, se establece en la acción dramática un juego intermediático entre los diferentes dispositivos pictóricos que representan la guerra civil española (1936). El cuadro *Guernica* (1937) de Picasso es una obra inspirada por el bombardeo del pueblo Guernica en el País Vasco “el veintiséis de abril de mil novecientos treinta y siete” (López Mozo, 2001: 2). Este bombardeo es un espectáculo real y trágico que Pablo Picasso

retoma en su creación para ofrecerle al mundo un cuadro simbólico que denuncia la violencia, el sufrimiento, la destrucción y la deshumanización que la guerra provoca. La obra plástica aparece entonces como una escritura o lo que es lo mismo, una representación de la memoria trágica del país en un proceso creativo donde se modifica su código de expresión para alcanzar una eficacia visual en el escenario teatral. Las figuras del cuadro de Picasso cobran una nueva existencia en el escenario de López Mozo y desvelan el cuestionamiento existencial impuesto por la debilidad de los seres humanos frente al fuego de las armas de destrucción masiva. Es el caso de la Mujer con su hijo muerto: “El bombardeo. Yo pensaba: son aviones que van a la guerra que pasan sobre nosotros camino de los sitios en que hay soldados que luchan [...] Hay que salir del pueblo. Llegar a un lugar en el que estemos a salvo de las bombas. Corro con el niño en brazos. Cruzo calles y plazas. Todo se hunde. Los caminos se cierran. ¿Por qué mi cuerpo es tan frágil que no puede defenderte?” (10).

El cuadro de Picasso deja ver una composición muy compleja porque el pintor y promotor del cubismo invita al público a ver los cuerpos deformados desde ángulos diferentes de los clásicos, de ahí la originalidad de su obra. Esta originalidad se desdobra en la obra de López Mozo, pues, el dramaturgo español recurre a la tecnología cinematográfica para recrear el ambiente caótico del bombardeo: “Diversas pantallas dispuestas a partir del mural rodean los asientos y convierten el ámbito escénico en un lugar cerrado [...] Varios altavoces, uno por cada pantalla, están distribuidos alrededor de la sala. También hay dos cámaras de vídeo” (1-2). Todos estos dispositivos mediáticos son determinantes en la reconstrucción intermediática del espectáculo teatral que permite evidenciar la destrucción del pueblo Guernica. Además de ser el principal soporte de creación en este drama, la pintura es, de acuerdo con Domínguez Alba, “un factor enfatizador en cuanto al contenido de la propia acción teatral. La escena se apropia de los gestos del pintor” (2006: 7). En el cuadro *Guernica* se ve la otra cara de la especie humana y de nuestro mundo. López Mozo habla de un rompecabezas: “Los actores acceden a la sala desde diversos lugares. Cada uno lleva un gran fragmento del cuadro ‘Guernica’ de Picasso. Los fragmentos parecen piezas de un rompecabezas” (2001: 2).

En efecto, la reconstrucción del cuadro aquí puede indicar la locura de la guerra, puesto que cada protagonista pretende defender legítimamente su campo y sus ideas. Los fragmentos del *Guernica* de Picasso pierden su potencia comunicativa al principio del espectáculo porque llegan a la vez con un efecto de bombardeo frente a los espectadores, como si la pintura estuviera buscando un nuevo espacio de expresión y de acción. Solo el proceso de reconstrucción del cuadro por los actores permite que se descifre el espectáculo. Las cinco voces que entablan el diálogo y recuerdan las etapas del bombardeo constituyen una especie de pincel entre las manos del dramaturgo que, poco a poco, va dando forma escénica a la pintura del famoso pintor español:

**Voz 5:** A las cuatro y media de la tarde, las campanas doblaron.

**Voz 1:** A las cuatro y media de la tarde, las campanas doblaron.

**Voz 2:** Entre las montañas que rodean el valle apareció un aparato

**Voz 3:** El pueblo se agitó.

**Voz 4:** Después, aparecieron más aviones. (2-3)

En ese cuadro, todos los personajes tienen el mismo destino tal como recuerda el caballo: “Soy uno más entre vosotros. Las bombas y la metralla también caen sobre mí” (12). Globalmente, podemos percibir este drama de López Mozo como un comentario dramático

del insigne cuadro de Picasso. A través de ese comentario, el dramaturgo explora los campos léxicos de la destrucción, de la violencia y de la guerra. Esta exploración, la reconocemos también en el drama de Alberti (1975) porque el dramaturgo establece una comunicación “plástica” entre la Guerra de la Independencia (1808) y la guerra civil española (1936). El punto común que expresa el drama es la defensa de su libertad por el pueblo español. Los madrileños, de acuerdo con los milicianos que defendieron España en 1808, deciden defender su ciudad y, en especial, el Museo del Prado que Alberti considera como la “Casa de la Pintura” (1975: 77). Este paralelismo permite legitimar la postura de los republicanos. Según Álvarez Tardío, “los militares golpistas se levantaron en armas contra un gobierno legítimo, nacido de la voluntad de los españoles expresada en las urnas” (2010: 81). Lo mismo que en *Guernica* de López Mozo, una voz anuncia la llegada de los aviones enemigos que arrojan las primeras bombas sobre la capital, de ahí la decisión del gobierno de bajar las obras del Museo en los sótanos (Alberti, 1975: 77). El Autor que actúa en el prólogo como personaje recurre al cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa* de Francisco de Goya para establecer una relación entre las guerras de 1808 y 1936: “Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como éstos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. 1808. 1936. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios” (77-78).

Se establece en el escenario una especie de conversación entre la figura del Autor y los cuadros que se suceden en la “pantalla cinematográfica” (75). Antes de las primeras explosiones, el Autor contempla la belleza de *Las Tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens. Hay una concordancia entre el discurso del Autor en el prólogo y los diferentes cuadros proyectados en la pantalla dispuesta en el fondo del escenario. Este personaje atípico explica que “con premura, iban los cuadros y dibujos del Prado descendiendo a los sótanos. Parecía oírse su protesta por aquella condena inesperada” (78). La presentación de los diferentes cuadros, dibujos y aguafuertes en el prólogo presagia la acción del Acto único donde los personajes de los mismos cuadros y dibujos (que protestan) son personificados. Esos personajes retoman sus personalidades históricas como defensores del pueblo español para rebelarse y organizar la defensa de su templo, esto es, el Museo del Prado y, por extensión, la ciudad de Madrid. Son, pues, personajes simbólicos como los de *Guernica* de López Mozo. Se puede hablar de protagonismo colectivo de acuerdo con el objeto de su lucha. Por lo tanto, el combate que llevan contra los “cañones del infierno” (98) es un combate simbólico cuyo objeto es subrayar la superioridad del amor y de la cultura frente a las fuerzas del mal. La pintura funciona aquí como un dispositivo que opera la reconstrucción intermediática del conflicto, de ahí la necesidad de una memoria intermedial para descifrar la acción dramática. Estamos de acuerdo con Domínguez Alba cuando afirma que “la escena ofrece, en este momento, la oportunidad de un intercambio de formas, efectos visuales, personajes, instalaciones, montajes: la pintura se mueve en el espacio y los actores interaccionan con el público, quienes realmente son los que realizan la tarea de investigación perceptiva” (2006: 10).

Tenemos una buena ilustración del combate simbólico en el cuadro *Venus y Adonis* de Ticiano. Frente a la ira y los celos de Marte (símbolo del mal), frente al despecho cruel de un triste dios enceguecido, Venus y Adonis se apoyan en su amor. Las palabras de Venus son pertinentes: “Nada podrán contra nosotros sus rayos ni sus truenos, Adonis. Las armas del amor son más potentes que las tuyas” (Alberti, 1975: 99). Además de esta dramatización de la pintura en el escenario, la figura del Autor establece una relación intertextual al recordar los versos del poeta español Garcilaso de la Vega:

Adonis que se mostraba que era,  
 según se muestra Venus dolorida,  
 que viendo la herida abierta y fiera,  
 sobre él estaba casi amortecida.  
 Boca con boca coge la postrera  
 parte del aire que solía dar vida  
 al cuerpo por quien ella en este suelo  
 aborrecido tuvo al alto cielo. (84)

El aparato fundamental y fundacional del proceso creativo de *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *Guernica* es la pintura. Nuestros dramaturgos, Alberti y López Mozo, se sirven de la pintura como el hipomedio de su creación. En su proceso creativo, cuestionan la creación de diferentes pintores (Goya, Ticiano, Velázquez, Fra Angélico, Arguis y Picasso) cuyos cuadros, dibujos y aguafuertes constituyen la representación del mismo teatro oscuro de la guerra. Si los hipomedios plásticos son ilustraciones de escenas conflictivas, conocen una ampliación en el proceso creativo de la obra teatral que, desde luego, se da como el teatro de la pintura. Esta ampliación puede ser también el fruto de las bandas sonoras montadas para ambientar el espectáculo: “Altavoces. Doblar de campanas. Cada vez más fuerte. Motores de aviones en la lejanía. Se aproximan. Tanto, que parecen volar sobre la sala. Su rugido domina el rugido de las campanas. Bombardeo. Silbidos de proyectiles. Explosiones. Gritos de pánico” (López Mozo, 2001: 4). Esta nota didascálica desvela los ruidos expresados por el cuadro de Picasso. El recurso de diversos dispositivos artísticos o mediáticos en el proceso creativo del texto dramático se convierte en desafío para la lectura en la que interviene la memoria intermedial del lector, esto es, su capacidad de relacionar semánticamente los dispositivos mediáticos intrincados. De acuerdo con Fotsing Mangoua, “leer es escuchar la música del autor esparcida por el texto, que se convierte en discoteca; es mirar y reconocer las pinturas que hacen del texto una galería; es visitar una exposición fotográfica” [nuestra traducción] (2014: 140).

Como subraya Larrue a propósito de la pintura en el teatro, “la teatralidad les otorga un valor añadido espectacular que, al mismo tiempo, los une y refuerza al usuario-espectador y al usuario-actor en esta simple convicción: están en el teatro” [nuestra traducción] (2011: 195). Entonces, se puede decir que el hipermedio obtenido es el drama de la pintura porque la acción conflictiva de la vida real (guerra de 1936) es re-mediada dos veces por dos artes distintos, pero cuya concordancia sintáctica en las presentes creaciones de Alberti y López Mozo produce una reconstrucción lograda del doloroso conflicto. Este juego intermediático entre los recursos pictóricos y el teatro de Alberti y López Mozo expone una imagen fea del juego político cuya verdadera finalidad debe ser la promoción de la justicia, de la tolerancia y del bienestar común del pueblo español.

## 2. De la estética de la confrontación: hacia una teatralización original del combate

La guerra estalla en julio de 1936 después de la victoria del Frente Popular<sup>1</sup> en las elecciones generales de febrero de 1936. Se trata de un conflicto entre dos grupos sociales: la

---

<sup>1</sup>El Frente Popular es un pacto entre republicanos revolucionarios y republicanos burgueses firmado en enero de 1936 por el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), el PCE (Partido Comunista Español), el sindicato socialista UGT (Unión General de Trabajadores), el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), el Partido Sindicalista, Izquierda Republicana y Unión Republicana. El Frente era reconocido por los anarquistas con la promesa de amnistía. La formación de Frentes Populares fue una consigna del VII Congreso de la Internacional Comunista,

minoría conservadora de una tradición de poder y de dominación frente a la mayoría progresista que aspira a la libertad y a mejores condiciones de vida. Esta bipolarización simbólica se observa en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti. El principal protagonista es un grupo de personas humildes que desean mantener la democracia. Las figuras sacadas de los cuadros, dibujos y aguafuertes están en las manos del dramaturgo como marionetas que se emancipan para reaccionar a la agresión de un enemigo pintado con diversas apelaciones sacadas de la mitología griega, cristiana y de la guerra de independencia.

Para Adonis y Venus (figuras del cuadro de Ticiano y del poema de Garcilaso de la Vega), el enemigo es Marte: “¡Ira y celos de Marte! ¡Despecho cruel de un triste dios enceguecido!” (Alberti, 1975: 101). Para el Manco, el Ciego y las demás figuras de las pinturas de Goya, el enemigo es un extranjero, es decir, Napoleón y sus fuerzas, como sostiene la Vieja 1: “¡Napoleón! ¡Napoladrón! Yo guardo su retrato... Al fondo de un bacín... ¡Jí, jí! ¡Cómo lo pongo al pobre todas las mañanas!” (87). Considerando la agresión de esas fuerzas ajenas, el Ciego asevera: “Odio al extranjero. Ya ni sé cómo es. Pero lo escucho, lo siento siempre aquí, agarrado en mi carne. Él me sacó la vista de los ojos” (105). En esta cita se puede ver la internacionalización del conflicto. Las mutilaciones que tenemos aquí simbolizan el conjunto de las desgracias de este pueblo humilde. Estas mutilaciones pueden ser el reflejo de la postura violenta y destructora de los golpistas. Fraser subraya que “el 25 de mayo [de 1936] Mola lanzó la primera ‘instrucción confidencial’ para los conspiradores en la que proclamaba la necesidad de la represión violenta para asegurar el triunfo del golpe. Los militares rebeldes lo tomaron al pie de la letra” (2011: 117). Las desgracias del pueblo suscitan su determinación en la reacción frente a esta nueva agresión. Para los arcángeles Gabriel y Miguel (de los cuadros de Fra Angélico y Arguis), el enemigo es Luzbel, “el más hermoso”. En la situación de peligro que impone el diablo<sup>2</sup>, Miguel dice: “Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago. Pero no temas. Mi espalda te defiende” (Alberti, 1975: 137). En general, el dramaturgo recurre a esas figuras simbólicas e históricas para explicar la profundidad del nuevo conflicto y su antagonismo que, de una época a otra, solo cambia de apariencia. En esta construcción, los milicianos son los que pertenecen al contexto directo de la guerra civil española. Combaten contra un enemigo feroz, pero son apoyados por los republicanos de todos los rangos sociales, tal como revela la siguiente conversación:

**Miliciano 1:** La aviación, camarada. Esta noche hay de todo.

**Miliciano 2:** ¿A qué barrio le tocará las bombas?

**Miliciano 1:** A ellos les da lo mismo.

**Miliciano 2:** Parece que una brigada de voluntarios internacionales está ya combatiendo junto a nuestras milicias. Son hombres venidos de todas partes, trabajadores de todos los países: obreros, campesinos, intelectuales, artesanos...

**Miliciano 1:** Siete días ya que Madrid se defiende de los feroces ataques enemigos.

**Miliciano 2:** Pero en las líneas de fuego se combate y canta. (138-139)

---

celebrado en Moscú en 1935. Al contrario, la derecha acudió dividida a las urnas. Para más detalles, leer Monica Dorange (2007).

<sup>2</sup>En la obra, dos voces recurren a la palabra “diablo” para nombrar al enemigo: “Hay un diablo demente persiguiendo a cuchillo la luz y las tinieblas” (Alberti, 1975: 144). Tratándose del aspecto religioso, subrayamos que Alberti suele jugar con fuentes diferentes para enriquecer su escenario. Lo religioso forma parte de la vieja tradición teatral española con el “Auto sacramental”.

Encontramos el mismo pueblo humilde en *Guernica*, confrontado al bombardeo y al ametrallamiento de una aviación enceguecida y enloquecida, lo que expresa la Mujer con su hijo muerto: “Pero las bombas caen aquí, sobre nosotros [...] Un avión me ametralla. Corro y me persigue. Lloro” (López Mozo, 2001: 10). Los actores de la destrucción son monstruos o como precisa el Fraile en la obra de Alberti, son “monstruos de cobardía” (1975: 124). En la construcción de su protagonismo, Alberti ilustra la interacción histórica con la interacción plástica y hace de Pablo Picasso (pintor de la guerra civil, 1936) el heredero de Francisco de Goya (pintor de la guerra de la Independencia, 1808), de ahí el siguiente encuentro en la obra:

**El de la cabeza de toro:** [...] Soy... Nombrado por el gobierno de la República: el nuevo director de este Museo en guerra. Pintor. Me llamo Picasso.

**El de la palmatoria:** [...] ¡Carajo! Estás muy parecido. No podías ser otro. [...] Yo me llamo Goya.

**Picasso:** Lo veo. Sólo tú puedes ir así, ¡qué coño! (*Ligera pausa. Luego, mientras le da la mano.*) Pablo Picasso.

**Goya:** Francisco de Goya.

**Picasso:** En este mes de noviembre de 1936.

**Goya:** En este mes de mayo de 1808. (1975:146)

A partir de este juego con la pintura y los pintores en el drama, Alberti elabora bien el campo de los republicanos. En general, son personas pobres o humildes y víctimas de opresiones anteriores. La mujer del incendio y la madre con su hijo muerto son dos personajes que ilustran esta humildad en *Guernica*. Son socorridas por otras poblaciones humildes a las que cabe añadir a los artistas e intelectuales defensores de la libertad y de la democracia. Frente a ellos, los “monstruos de cobardía” reciben también su parte de apoyo internacional como pregonera López Mozo a través de las Voces que hacen el balance de la operación de destrucción de Guernica: “Fue una especie de banco de prueba. Es lamentable, pero no se podía actuar de otra forma. En aquel momento, estas experiencias no podían efectuarse en otro lugar” (2001: 4). Una parte de los actores de la Segunda Guerra Mundial participaron en el conflicto, en uno u otro campo. Ronald Fraser explica la internacionalización del conflicto con la determinante participación de Alemania e Italia al lado de los nacionalistas, no sin criticar la no-intervención promovida por Gran Bretaña y el Frente Popular francés:

Sin la ayuda fascista, la mayor parte proporcionada a crédito, los sublevados no hubieran podido continuar la guerra durante mucho tiempo, menos aún ganarla. Aparte de la Legión Cóndor, Alemania e Italia proporcionaron un conjunto de decenas de miles de soldados (principalmente italianos), cerca de 1.600 aviones, miles de vehículos blindados y cientos de piezas de artillería. Igualmente, importantes fueron los 3,5 millones de toneladas de combustible proporcionadas a crédito por Texaco y Shell –el doble de la cantidad importada por la República– sin los cuales el ejército de Franco no hubiera podido maniobrar tan rápidamente como lo hizo. Stalin, que no quería provocar a Francia y a Gran Bretaña, porque todavía buscaba una alianza antifascista con ellas, se mantuvo inicialmente al margen, pero la descarada intervención nazi y fascista le alarmó cada vez más. Asegurándose de que todas las potencias europeas fueran conscientes de la ayuda

soviética para la República no pretendía hacer progresar la revolución, en octubre de 1936 llegó a Madrid la primera remesa de armas soviéticas –junto al primer contingente de las Brigadas Internacionales– justo a tiempo para ayudar a impedir la caída de la capital. En total, la Unión Soviética envió 700 aviones militares y 400 vehículos blindados, además de 2.000 pilotos, ingenieros, consejeros militares y miembros de la NKVD, la policía secreta. El número total de brigadistas que pelearon en un [sic] uno u otro momento fue de 35.000, pero nunca hubo 20.000 en el campo de batalla. (2011: 119-120)

En *Guernica*, López Mozo retoma el sangriento camino de la destrucción del pueblo Guernica en el País Vasco, siguiendo la labor plástica de Pablo Picasso que revela al mundo la cara absurda de todos los conflictos armados donde la vida pierde su sacralidad. Metidos en una operación de exorcismo, los muertos se despiertan para cuestionar el desastre. Esos muertos parecen hablar desde sus tumbas o desde las fosas donde se suele enterrar a las numerosas víctimas de las guerras. Solo se oyen sus voces en lo que podemos llamar el “coloquio” de los desdichados del conflicto. La Voz 2 plantea una pregunta esencial que denota un existencialismo primitivo: “¿Por qué bombardearon aquella villa?” (2001: 4). Esta pregunta muestra que sobran las explicaciones para justificar la agresión de una república donde se supone que el poder pertenece al pueblo soberano que elige a sus representantes legales y legítimos. El bombardeo que empezó a las cuatro y media de la tarde terminó a las ocho menos cuarto con un balance terrible, según cuentan las Voces:

**Voz 4:** Todo quedó destruido.

**Voz 5:** La última luz de la tarde mostró a los supervivientes un cementerio entre ruinas y llamas.

**Voz 1:** Entre los escombros y en los campos próximos yacían mil setecientos cincuenta y cuatro cadáveres y sufrían ochocientos ochenta y nueve heridos.

**Voz 2:** Ese fue el balance del bombardeo de Guernica. (4)

Los bombardeos y los ametrallamientos denotan la voluntad de destruir todo. Desde el cielo, la operación se hace de manera ciega y no hay ni siquiera las ganas de proteger a las poblaciones civiles desarmadas. Esto es otro aspecto absurdo de la guerra civil, la matanza de poblaciones por sus ideas o sus orientaciones políticas. Son las mismas poblaciones humildes que encontramos en la *Noche de guerra en el Museo del Prado*. De modo global, la guerra y la destrucción son las primeras herramientas de la política de la violencia, esto es, una política autoritaria que se niega al debate democrático sincero. Las dos obras ofrecen a los espectadores una teatralización original del combate y la posibilidad de experimentar el sufrimiento y el trauma que impone la violencia de la guerra a partir del recurso a la banda sonora de ruidos de bombardeos, de ametrallamientos, de casas que se desploman y a partir de los testimonios de los personajes. Se trata de un pueblo tan desposeído como los personajes mutilados del drama de Alberti: el Manco, el Ciego, el Descabezado y el Fusilado. Éste recuerda que después de fusilarlo con su mujer, “la desnudaron. Le cortaron los brazos a machete y los clavaron en las ramas” (Alberti, 1975: 93). Son recuerdos dolorosos de la guerra de Independencia que se entrecruzan con los sufrimientos de la guerra civil que fue sangrienta para los dos beligerantes, tal como describe Fraser: “Los primeros en ser fusilados fueron los oficiales del ejército, ya fuera por haberse negado a sublevarse –bajo la ley marcial los sublevados arrogantemente

calificaron a los oficiales leales a la República de ‘rebeldes’– o, en el otro bando, como traidores por haberlo hecho” (2011: 118).

### 3. De la fabricación del sentido a la liberación del pasado

Si consideramos que las artes no están en los márgenes inestables de los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales, sino en la encrucijada de nuestras prácticas humanas, desempeñan necesariamente funciones importantes en los procesos de humanización y de socialización de los individuos. Por lo tanto, se puede concebir los dramas *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti y *Guernica* de López Mozo como dispositivos nemónicos sobre este episodio determinante en la comprensión del funcionamiento de la España actual. Por lo tanto, tras explorar el recurso a la pintura en la reconstrucción intermediática de la guerra civil, así como la estética de la confrontación que sugiere la teatralización del combate, es preciso desembocar en lo que Méchoulán llama “la fabricación del sentido” [nuestra traducción] (2003: 18), esto es, las claves significativas o ideológicas de nuestro corpus en su contexto.

La teatralización de la guerra civil en nuestro corpus es una muestra de la profunda fractura social en España desde el siglo XIX ilustrado por el espejismo entre los conflictos de 1808 y 1936. La necesaria reconciliación tras la lucha pasa por la liberación del pasado. En efecto, el teatro, como todas las artes, se da no sólo como un medio de comunicación, sino también como un mediador entre los pueblos. El conflicto que nos interesa parece lejano hoy en día, pero mantiene un peso serio sobre la sociedad española. Según Manuel Álvarez Tardío, “no hace falta ser un observador perspicaz de la vida política española de los últimos años para advertir que el pasado sigue planeando sobre nuestro presente de un modo que no hubiéramos podido imaginar tiempo atrás” (2010: 77).

Se nota en esta cita que el pasado está en la espera de su liberación: esta liberación no puede hacerse sin un cuestionamiento lento y profundo de las condiciones en las que llegó la Segunda República española y los episodios que siguieron hasta la transición a la democracia que culminó en 1978. Todas estas cuestiones giran alrededor de la guerra civil que tanto Alberti como López Mozo pintan como una violenta agresión fomentada por varios mandos militares, cara visible de una gran conspiración nacionalista cuyo objetivo era restablecer todos los privilegios sociopolíticos y económicos de la clase dominante frente a las numerosas clases miserables entusiastas por la democracia y las libertades. Muy llamativo es el siguiente diálogo en el que el pueblo humilde juzga a sus opresores:

**Fraille:** *(en tono de sermón)*. ¡Adúlteros empecatados! No esperéis que os absuelva. Iréis sin confesión a revolcaros eternamente en las sábanas ígneas del infierno.

**Manco:** ¡Silencio! ¡Silencio! Ahora me toca a mí ¡Milicianos! ¡Defensores de esta barricada madrileña! ¡Pueblo pobre y pisoteado! Ya habéis oído. ¿Estáis todos de acuerdo con la sentencia?

**Todos:** ¡Sííí!

**Manco:** ¡Pues ahí los tenéis! Eso es cuanto nos queda de ellos: dos horribles monigotes de trapo; pero detrás, a sus espaldas, la más humilladora entrega de España al pillaje extranjero, la ruina de nuestras tierras, de nuestras cosechas, la esclavitud de nuestras mujeres e hijos, las cárceles y los fusilamientos. ¿Quién era ése que pretendía ceñirse la corona de nuestros reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma

paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramador de infinita sangre... (Alberti, 1975: 158-159)

Se desprende de este diálogo el dolor del pueblo humillado y su deseo de justicia como mediación del apaciguamiento, para que las cicatrices del pasado no vuelvan a supurar. Alberti y López Mozo desvelan aquí la voz silenciada del pueblo humilde vencido, pero no sin haber defendido con honor los ideales republicanos. El simulacro de justicia en la acción dramática del corpus puede ser una muestra del tribunal de la Historia entendida como la lámpara de un pueblo frente a cualquier forma de abuso. Se elaboró el proyecto de una “España eterna” que, según Pablo Hispán, fue

Una respuesta cultural y política que pretendía cimentar de modo definitivo la historia de España y consolidar un régimen duradero por el ‘verdadero’. Se trató del intento de imponer una particular interpretación de la historia sobre la sociedad, al mismo tiempo que se controlaba la vida social para garantizar que se recibía y se aceptaba la adecuada interpretación histórica. Aquel intento es la historia de un gran fracaso, a pesar de que en él pusieron su empeño las principales figuras intelectuales y políticas de España. (2006: 106)

El gran fracaso de que habla Hispán se debe, en parte, a la difusión de obras artísticas como las de Alberti y López Mozo que promueven una verdadera liberación del pasado. Por esto, lo que se cuestiona en la actualidad no es la democracia en sí, sino la justicia social como la base de una verdadera cultura democrática. Las manifestaciones del 15 M dejaron por cierto que la democracia representativa es insuficiente si no posibilita la igualdad, el progreso, la seguridad, la solidaridad, el libre acceso a la cultura, la sostenibilidad económica y el desarrollo, el bienestar y la felicidad de las personas (Monleón, 2011). En realidad, la transición a la democracia se hizo sin la total deconstrucción de las estructuras franquistas de dominación, entre las cuales el modelo económico que no logró sanear la fractura social que describe Alberti en *Noche de guerra en el Museo del Prado* o López Mozo en *Guernica*, con sus personajes humildes. En el mismo sentido, muy llamativa es esta afirmación de Alfonso Guerra: “Las deficiencias que la sociedad democrática posterior ha arrastrado y arrastra se deben, precisamente, a la ausencia de un proceso al franquismo que hubiese clarificado para los más jóvenes cuál fue la historia reciente de España” (2005: 274).

Notamos que el arte y el teatro en particular deben desempeñar un papel importante. Por lo que se refiere a las obras de Alberti y López Mozo, permiten que se asuma el trauma de la guerra civil española, así como todas sus consecuencias. La poética intermedial y las cargas emotivas y afectivas de estas obras ofrecen una forma de conocimientos sensibles, esto es, movilizan todos los sentidos para percibir los caracteres humanos expresados. Con esto, damos por certero que las artes son “formas democráticas de conocimiento” (Llano, 2006: 120). La luz con la que se acaba la representación de *Guernica* traduce la paz, el sol que sigue a la noche atormentada del bombardeo: “Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas” (López Mozo, 2001: 16). Lo mismo puede decirse del éxipit de la *Noche de guerra en el Museo del Prado* con versos de Antonio Machado, declamados por el Descabezado y no desmoralizado:

¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!

Rompeolas de todas las Españas.

La tierra se estremece, el cielo truena.

Tú sonrías con plomo en las entrañas. (Alberti, 1975: 161)

Estos versos coinciden con la metáfora de la luz y traducen el orgullo de los madrileños y de toda España, además de expresar el desafío de la muerte y la esperanza que supone la sonrisa. Reconocemos que el compromiso político en estas dos obras no nos conduce al ostracismo porque se identifica a los culpables, sino a la liberación del pasado, de un pasado imperfecto, diría Hugo Mujica (2009), porque el pasado perfecto cumplido se llama el olvido. Mujica afirma que “el pasado personal y el histórico, cuando es presente, cuando no termina de pasar, es reclamo, pide cumplirse: pide pasar, busca su descanso, quiere ser olvido, es decir, memoria en paz. Pasado en libertad” (2009: 20). Se trata de un reto que puede inspirar a los demás pueblos del mundo, el caso de Camerún por ejemplo, donde más de medio siglo después de la independencia, los héroes nacionales de la independencia siguen esperando su merecido sitio en la Historia del país. Esta experiencia política del teatro es tributaria de la estética de las obras de Alberti y López Mozo. Podemos decir con Rafael Llano que “es verdad que las experiencias estéticas nos reconcilian con la vida en general, y por tanto con los seres humanos en particular” (2006: 124). La estética original de los dos dramas basada en la interacción de la pintura constituye una muestra de la creación teatral contemporánea que hace de la experimentación una característica esencial. En el caso de nuestro estudio, se puede percibir una forma de transparencia del espacio teatral donde la acción dramática cohabita y dialoga con las artes plásticas. Según Domínguez Alba, “este tipo de renovación teatral se encuentra dentro de un territorio donde lo multidisciplinar es la característica principal” (2006: 8), por lo que requiere lecturas renovadas con presupuestos teóricos y metodológicos que permitan apreciar su riqueza artística.

### Conclusión

Al fin y al cabo, huelga recordar que se trataba de analizar la teatralización de la guerra civil y el reto de la reconciliación sociopolítica del pueblo español en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti (1975) y *Guernica* de Jerónimo López Mozo (2001). Hemos notado que los dos dramaturgos españoles recurren a la pintura como el principal soporte de su proceso creativo. Donde Alberti personifica las figuras de los cuadros, dibujos y aguafuertes que retratan la guerra de la Independencia de 1808, López Mozo recrea el insigne cuadro *Guernica* de Picasso.

El resultado de esta remediación es una intrincación mediática, pues, la concordancia morfosintáctica de la pintura en el teatro produce una experiencia original y dolorosa de la confrontación registrada en la memoria histórica de todos los artefactos artísticos intrincados. Este agradable juego intermediático entre los medios plásticos y el teatro de Alberti y López Mozo expone, sin embargo, una imagen fea del juego político caracterizado por una fractura social, la guerra y los sufrimientos que imposibilitan el estado de bienestar común. Hemos visto que para saldar ese episodio histórico y alcanzar la reconciliación del pueblo español consigo mismo, urge la liberación del pasado, de tal forma que las heridas cicatrizadas no vuelvan a supurar nunca.

**BIBLIOGRAFÍA:**

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages.

ALBERTI, Rafael (1975). *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel (2010). Exclusión o integración: una alternativa trágica en la historia española del siglo XX. *Cuadernos de Pensamiento Político*, 27, julio/septiembre, 77-94.

DIAGNE, Pathe (2006). *Cheikh Anta Diop et l'Afrique dans l'histoire du monde*. Paris: Sankoré/L'Harmattan.

DOMÍNGUEZ ALBA, María (2006). Teatro y pintura: un espacio habitable. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 3, 1-13. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9555> [Consultado el 15 de abril de 2024].

DORANGE, Monica (2007). *Civilisation espagnole et hispano-américaine*. Paris: Hachette Supérieur.

FOTSING MANGOUA, Robert (2014). De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 3, 127-141. Disponible en: [https://gerflint.fr/Base/Afrique\\_GrandsLacs3/Robert\\_Fotsing\\_Mangoua.pdf](https://gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs3/Robert_Fotsing_Mangoua.pdf) [Consultado el 10 de junio de 2022].

FRASER, Ronald (2011). Cómo se perdió la República. *New Left Review*, 67, marzo/abril, 111-124.

GUERRA, Alfonso (2005). *Cuando el tiempo nos alcanza. Memorias (1940-1982)*. Madrid: Espasa.

HISPÁN, Pablo (2006). ¿Minorías dirigentes? *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 103, enero-febrero, 105-111.

LARRUE, Jean-Marc (2011). Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 32(2), 174-206. Disponible en: [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/-1866/13096/Theatralite-medialite-sociomedialite\\_Larrue.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/-1866/13096/Theatralite-medialite-sociomedialite_Larrue.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 19 de octubre de 2022].

LLANO, Rafael (2006). Las artes. El modelo inédito para una nueva constitución de Europa. *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 103, 112-127.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001 [1969]). *Guernica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1-16. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr78b3> [Consultado el 26 de junio de 2018].

MÉCHOULAN, Éric (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 1, 9-27. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/> [Consultado el 17 de marzo de 2017].

MONLEÓN, José (2011). El 15 M: Teatro y cultura democrática. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 339, 4-8.

MUJICA, Hugo (2009). Un pasado que no pasa. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 707, 19-22.

MÜLLER, Jürgen E. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, 16, 99-110. Disponible en: [https://www.persee.fr/doc/memor\\_1626-1429\\_2006\\_num\\_16\\_1\\_1138](https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2006_num_16_1_1138) [Consultado el 17 de marzo de 2017].