

1. PANORAMA GENERAL DEL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

Si se compara con el bullir de experiencias del teatro extranjero, el panorama de la escena española resultaría pobre. Es indudable que, de todos los géneros, no ha sido el teatro el más favorecido por las circunstancias. Pero recordemos los especiales condicionamientos del teatro: *condicionamientos comerciales e ideológicos*. Pues bien, tal situación persiste tras la guerra, con agravantes:

- Las compañías, en general, siguen dependiendo de *los intereses de unos empresarios* que, a su vez, se someten a las preferencias de un público burgués de gustos dudosos.
- Junto a ello, se agravan hasta extremos impensables las *limitaciones ideológicas*, ejercidas por una *censura férrea*.

Todo ello explica que el teatro de posguerra sea un terreno poco propicio para las inquietudes renovadoras, que no suelen ser «negocio» o que son tachadas de «perniciosas».

De una parte, prosperan los *autores de «diversión»* intrascendente o conformista. De otra, los *autores «serios»* se abrirán difícilmente camino en el teatro comercial; algunos tendrán salida en los teatros de ensayo o en las representaciones de «teatro independiente»; muchos tendrán que encerrar sus obras, en el cajón de su mesa. Y así, junto a *un teatro «visible»* (el que accede a los escenarios), se hablo de *un «teatro soterrado»*, que intentaba responder a nuevas, exigencias sociales o estéticas y que apenas logró mostrarse.

2. EL TEATRO DE LA POSGUERRA

Como para otros géneros, la Guerra Civil fue un corte profundo para la trayectoria de nuestro teatro. Al terminar la contienda, unos dramaturgos han muerto (Valle-Inclán, García, Lorca...); otros sufren el exilio (Casona, Alberti, Max Aub...); de escaso interés es lo que aún producen viejos maestros como Benavente o Arniches. En definitiva, nuestra escena se ha visto privada de sus figuras más renovadoras. No es extraño que en las carteleras proliferen las comedias extranjeras; pero, salvo excepciones, se trata de mediocres obras «de diversión»: eso es lo que pide un público burgués deseoso de «olvidar problemas». Pero, como instrumento de diversión, *el cine* llevaba ventaja. Y ello es otra razón de la crisis *del teatro* (en efecto, son muchos los teatros que se transformaron en cines).

Como contrapartida, consignemos la meritoria labor de los Teatros Nacionales en Madrid (el Español y el María Guerrero). Junto a ellos, cobrarán

importancia, sobre todo en los años 50, los Teatros de Cámara y los grupos de TEU (Teatro Español Universitario); son experiencias minoritarias, pero darán a conocer nuevos valores españoles y alguna corriente de la vanguardia europea (por ejemplo, el *teatro del absurdo*). Así contribuyeron a la formación de un público nuevo, joven e inquieto.

En la producción más atendible de los autores españoles de los **años 40 y principios de los 50**, cabe señalar las siguientes líneas:

Un tipo de **alta comedia** en la línea del teatro benaventino. El panorama teatral español de la posguerra estaba dominado por las comedias de salón y los dramas de tesis que criticaban amablemente las costumbres de la burguesía a la vez que defendían una espiritualidad tradicional y católica. Incluso en los años en que había sido ya superado, este tipo de teatro fue el dominante en las carteleras de los teatros españoles, repletos durante décadas de obras que continuaban la tradición de la «comedia burguesa» de Benavente o el «teatro cómico» de preguerra. En este sector se sitúan nombres como los de **Pemán, Luca de Tena, López Rubio, Claudio de la Torre, Edgar Neville, Joaquín Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte**, etc. Los cultivadores del drama burgués (**Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo** y, sobre todo, **José María Pemán**) añadían a la crítica amable de la burguesía española, como propia de la época, la defensa de los valores tradicionales encarnados por el franquismo: la religión católica, la familia y la autoridad.

En conjunto se trata de un teatro caracterizado, con salvedades, por lo siguiente:

- *Predominio de las comedias de salón o de los dramas de tesis*; a veces con una amable crítica de costumbres unida a una defensa de los valores tradicionales.
- *Preocupación por la obra «bien hecha»*, con un diálogo cuidado y estructuras escénicas consagradas, aunque a veces con discreta incorporación de técnicas nuevas.

3. EL TEATRO CÓMICO

En el **teatro cómico** –y aparte una masa de piezas carentes de valor– encontramos una de las facetas más interesantes de aquellos años: *la línea que va de Jardiel Poncela a Mihura*. **Jardiel**, desde antes de la guerra, se había propuesto «renovar la risa», introduciendo lo inverosímil; pero su osadía se estrelló con los gustos del público y tuvo que podar la audacia y la novedad de su ingenio. Semejante será el caso de **Mihura**. Ambos presentan facetas que se han considerado precedentes del teatro del absurdo, al menos por la introducción de un humor disparatado y poético. Pero esta línea sólo encontró ciertos continuadores de valor desigual (destaquemos a «Tono» o Álvaro de Laiglesia).

- **Jardiel** sigue realizando su teatro inverosímil, sin rupturas: poco ha variado desde *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) hasta *Un marido de ida y vuelta* (1939) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). Es un teatro en busca de la "risa renovada", que, con frecuencia, se supedita al éxito; el propio Jardiel confiesa que hubo de hacer concesiones al público. Como mérito, sus

obras superan el casticismo habitual del teatro cómico anterior y se enclavan en una atemporalidad que da un carácter más general a sus producciones. Pero su intento de explicarlo todo hace que este teatro no llegue más allá.

- **Mihura** quedó marcado por la imposibilidad de representar *Tres sombreros de copa* cuando la escribió (1932). Hasta 1952 no pisó la obra los escenarios: el TEU la representó (con la condición impuesta por Mihura de que fuera en sesión única) y logró un enorme éxito. Quizás el público ya se había acostumbrado al humor de Mihura a través de *La Codorniz*. El resto de la producción de Mihura es posterior a estas fechas: *A media luz los tres* (1953), *Sublime decisión* (1955), *Melocotón en almíbar* (1958), *Maribel y la extraña familia* (1959) y *Ninette y un señor de Murcia* (1964). Pese al éxito de público, son obras en las que ha desaparecido el poder crítico y corrosivo de *Tres sombreros de copa* y que se amoldan al gusto burgués.

4. CORRIENTE EXISTENCIAL

En una línea muy distinta, hay que situar el nacimiento de *un teatro grave, preocupado, inconformista*, que se inserta, al principio, en una **corriente existencial**. Dos fechas resultan claves: **1949**, con el insólito estreno de *Historia de una escalera* de **Buero Vallejo**, y **1953**, en que un teatro universitario presenta *Escuadra hacia la muerte* de **Alfonso Sastre**. Obras como éstas son signos de un teatro «distinto» que quiere hacerse un sitio en la escena, frente a lo trivial o lo convencional. Es una orientación dramática decididamente encarada con las inquietudes del momento. Durante unos años, en ambos autores, y en alguno más, dominarán las inquietudes *existenciales*. Luego –hacia 1955– iniciarán un teatro *social*, paralelo a lo que sucede por entonces en otros géneros.

4. 1 BUERO VALLEJO

Es el autor de un teatro ético; sus obras se basan en la negación de la existencia de un destino ciego y caprichoso: todo tiene su causa y, por tanto, remedio. Es un teatro con frecuencia ambiguo y polivalente; invita a la reflexión.

Uno de los temas centrales en sus obras es la dialéctica entre acción y contemplación. Su producción tiene un matiz trágico: desde Lorca no se había cultivado la tragedia. Buero consigue aunar pureza, crítica y éxito popular. En su primera obra, *En la ardiente oscuridad* (1946, estrenada en 1950) aparece la ceguera como símbolo de las limitaciones humanas, bien sea por su propia condición existencial o por las circunstancias sociales. También se observa la preocupación de Buero por las taras físicas. La pregunta que nos lanza Buero es: ¿debemos conformarnos con nuestras limitaciones e intentar ser felices con ellas o debemos rebelarnos, aunque seamos conscientes de que es imposible el remedio?

La obra de Buero puede dividirse en tres etapas:

- Primera época. Teatro en esencia tradicional, respetuoso con alguna o todas las unidades dramáticas (la más clara es *Madrugada*). Se ha hablado de realismo simbólico, de raíz ibseniana. Se observan técnicas modernas: el espacio escénico (*Historia de una escalera*) o la luminotecnia (*En la ardiente oscuridad*).

- Segunda época. Teatro histórico, con un tema central: el destino del pueblo en una sociedad injusta. Por lo tanto, se insiste más en la faceta social del ser humano. Destacan *Un soñador para el pueblo* (1958), sobre Esquilache o *Las Meninas* (1960), sobre Velázquez. Como obras de transición, camino de la inmersión, se cita *El tragaluz*, con rasgos tomados del teatro épico (narradores que sirven de intermediarios entre la historia y los espectadores).
- Tercera época: la inmersión. El espectador no ve la realidad, sino una versión de un personaje. Desaparecen los intermediarios. El espectador ve la historia desde dentro, desde el punto de vista de un personaje. Aunque trate de un personaje histórico (Goya), incluimos aquí *El sueño de la razón* (1970) o *La Fundación* (1974), una de sus cimas dramáticas.

4.2 ALFONSO SASTRE.

Concibe el teatro como un medio de concienciación y de agitación. El autor debe actuar como si no existiera un teatro imposible de estrenar; hay que actuar como si hubiera libertad.

Sastre se propone investigar la condición del Hombre actual y examinar sus relaciones con la sociedad. Crea un teatro trágico, de protesta y que invita a reflexionar sobre la necesidad de un cambio social.

Dividimos su producción en tres etapas:

- Dramas de la frustración: el individuo se ve superado por una sociedad injusta (*Uranio 235*, *Cargamento de sueños* –ambas de 1946–). Es una etapa vanguardista. *Uranio 235* no se estrenó hasta 1964.
- Dramas de la posibilidad. Son obras donde lo social adquiere especial relevancia: *La mordaza* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955).
- Realismo distanciador, de raíz brechtiana: destaquemos *La sangre y la ceniza* (1965) y *Crónicas romanas* (1968). Son obras de estructura extremadamente fragmentaria y decorados esquemáticos. Su autor las define como "tragedias complejas".

5. EL TEATRO REALISTA DE PROTESTA Y DENUNCIA

La citada fecha de 1955 vuelve a ser –como lo fue para la novela– un hito. Como ilustrará la evolución de Buero y Sastre, pasamos a una nueva etapa orientada hacia el teatro social (o «de protesta y denuncia»).

En esta etapa, los condicionamientos de nuestra producción dramática no experimentan cambios sustanciales, pero sí algunas variaciones que explican, con todo, las novedades que se consolidarán hacia 1960. Así, junto al público burgués, ha aparecido un público nuevo –juvenil y universitario sobre todo– que pide otro teatro. Además, la censura se relaja levemente y tolera algunos enfoques críticos. Y todo ello sucede cuando, en el conjunto de la creación literaria, fragua la concepción del realismo social.

El teatro de testimonio social tiene como pioneros a Buero y a Sastre, aunque con notorias diferencias entre ambos. Alfonso Sastre, nacido en 1926, es, además, su principal teorizador: en 1956, en el libro *Drama y sociedad*, expone sus tesis, coincidentes con las de su manifiesto del «social-realismo», en donde se hacen afirmaciones tajantes como éstas: «Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas». Además, ya en 1950 había intentado fundar un «Teatro de Agitación Social» (prohibido) y en 1961 crearía el «Grupo de Teatro Realista». En fin, como autor, tras su etapa existencial, ponía en práctica sus ideas con obras como *Muerte en el barrio* (1955), *La cornada* (1960), etc. Se trata de hitos significativos; pero, desgraciadamente, no los acompañó el éxito (ni, en ocasiones, el acierto).

Tras Buero y Sastre aparecerán autores nacidos en torno a 1925, como Lauro Olmo y Martín Recuerda.

La **temática** de estas obras es característica del teatro social. Todas abordan problemas muy concretos: la burocracia deshumanizada y la esclavitud del trabajador, las angustias de unos jóvenes opositores, la situación de los obreros que se ven forzados a emigrar o a soñar con las quinielas, la brutalidad de unos aldeanos instigados por las fuerzas retrógradas... Lo común sería el tema de **la injusticia social y de la alienación**. Y, ante ello, la actitud del autor será de testimonio o de protesta (con las limitaciones propias de la censura). No hará falta subrayar la analogía con los enfoques de la novela del momento.

En cuanto a la **estética** y la **técnica**, tales obras se inscriben en el realismo, aunque con diversos matices. Junto a un *realismo* directo y elemental, el autor se apoya a veces en recursos y lenguaje de sainete (así, Lauro Olmo). Hay rasgos *esperpénticos* en Martín Recuerda. En Carlos Muñiz, en cambio, se observa una estilización expresionista de la realidad con fines críticos y cierto simbolismo de aire kafkiano.

Tanto por su temática como por su actitud, estos autores representan el intento de crear –al margen de los espectáculos «de consumo»– un teatro *comprometido* con los problemas de la España en que vivían. No insistiremos en las dificultades que encontraron para difundir sus obras: son muchas las piezas de estos autores que no llegaron a los escenarios.

5.1 LAURO OLMO.

Es, probablemente, el autor de esta tendencia que más ha estrenado. Es autodidacta; se cría en orfanatos y trabaja en oficios humildes, de los que extrae experiencias para sus dramas.

Conoce el éxito en 1962 con *La camisa*, que presenta la mísera vida de unos chabolistas condenados a buscar trabajo en el extranjero o a soñar con las quinielas. La camisa es el símbolo de la máscara burguesa, que habría dado empleo al protagonista y que termina convirtiéndose en símbolo de la frustración. Su obra logró, como se propuso, "ampliar el censo de personajes del teatro español".

English spoken (1967) trata del retorno de los emigrantes al Madrid castizo. Esta obra y otras similares han sido consideradas "dramas populares" o "sainetes políticos".

El cuarto poder (1963-67) son cinco piezas en un acto sobre el tema de la prensa.

5.2 JOSÉ MARTÍN RECUERDA.

Comenzó en el realismo con *El teatrito de don Ramón* (1959, premio Lope de Vega). Al año siguiente anunció que sus personajes "se rebelarían siempre". Entra así en un realismo con frecuentes tonos esperpénticos, que se observa perfectamente en *Las salvajes en Puente San Gil* (1963), en la que se critica tanto el puritanismo como la brutalidad de un pueblo andaluz que se ceba contra las actrices de una compañía de revistas. Es uno de sus mayores éxitos comerciales, junto con *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* (1974), sobre la figura de Mariana Pineda. Ambas obras introducen el personaje coral.

6. LA BÚSQUEDA DE NUEVAS FORMAS

El teatro realista y social siguió siendo defendido, durante los años 60, por un sector de la crítica, como el único que respondía a las circunstancias del país.

Pero, a la vez, y ya decididamente **hacia 1970**, otros dramaturgos se han lanzado a una **renovación de la expresión dramática**. *Se supera el realismo y se asimilan corrientes experimentales* del teatro extranjero: del teatro del absurdo a las propuestas más avanzadas, pasando por Brecht o Artaud. Surge así *una nueva vanguardia teatral*.

Para los cultivadores de este teatro el camino fue incluso más difícil que para los representantes del realismo social. Es cierto que el contenido del nuevo teatro era tan crítico o más que el de aquellos, por lo que siguieron estrellándose contra la censura; pero, además, su audacia formal los alejó de los escenarios convencionales, del público mayoritario y hasta de cierta crítica (tanto la conservadora como la aferrada al realismo). De ahí que nos hallemos ante *una nueva corriente de «teatro soterrado»*.

El caso más revelador de esta marginación es el de **Fernando Arrabal**, quien optó por continuar su obra en el extranjero, donde alcanzó el más alto reconocimiento. Entre los que siguieron en España, el único caso de éxito rotundo es el de **Antonio Gala**, éxito no exento de concesiones. Otros accederían a escenarios de amplia audiencia ya avanzados los años 70, como **Francisco Nieva** (éste ha visto reconocido su talento al ingresar en la Real Academia en 1986). Pero son más los que siguen siendo escasamente conocidos.

- **Fernando Arrabal**. Su primera obra *Los hombres del triciclo* (1958) fue rechazada por público y crítica. Decidió marcharse a Francia, donde ha vivido, escrito y publicado. Hoy en día posee un alto prestigio internacional como renovador de la escena dramática. Arrabal cultiva el absurdo, el esperpento y, sobre todo, es conocido por la creación del teatro pánico: "conciliar lo absurdo con lo cruel e irónico, identificar el arte con el acto vivido (de ahí el enlace con los happenings de Allan Kaprow) y la adopción de la ceremonia como forma de expresión". Obras en esta línea son *Pic-Nic*, *Cementerio de automóviles*, *Los dos verdugos...* Posteriormente (tras su paso por Carabanchel), su teatro adquiere tonos políticos de lucha: *Teatro de guerrilla* (1969). Estuvo terminantemente prohibido en España hasta la llegada de la democracia.

- **Francisco Nieva.** Aunque fuese conocido en el mundo teatral como escenógrafo, no lleva una obra suya a los escenarios hasta 1975 (escribe desde 1952): *Sombra y quimera de Larra*. Con *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* crea el teatro furioso, caracterizado por "la libertad imaginativa, lindante con lo surrealista, y su intensidad expresiva". Además, en una segunda línea, escribe un teatro de farsa y calamidad: *Funeral y pasacalle*, *La señora Tártara o Coronada y el Toro* (1986). El estilo de Nieva se caracteriza por su carácter culto; integra arcaísmos populares junto con largos periodos barroquizantes. Es un autor que destaca por su ironía, la agudeza de ingenio y la brillantez léxica, unido a su "desbordante imaginación para crear situaciones dramáticas.

Señalemos brevemente los **rasgos** más **comunes** de este nuevo teatro. En cierto modo, sigue siendo un teatro «de protesta y denuncia». Así, su **temática** gira en torno a la dictadura, la falta de libertad, la injusticia, la alienación... Pero lo nuevo es el **tratamiento dramático**: se desecha el enfoque realista para sustituirlo por *enfoques simbólicos o alegóricos*; el drama es frecuentemente una *parábola* que hay que descifrar; los *personajes* suelen ser símbolos descarnados (del dictador, del explotador, del oprimido...). Se recurre a la farsa, a lo grotesco, a deformaciones esperpénticas; se da entrada a lo alucinante, a lo onírico (todo ello realzado por la escenografía). El *lenguaje*, **por su parte, junto a tonos directos, acude al tono poético o ceremonial. En fin, se cultivan** los *recursos extraverbales*: sonoros, visuales, corporales, etc., inspirándose en la comedia musical, la revista, el circo... Tales son algunos de los aspectos de la renovación teatral.

Pero, como sabemos, hablar de «la búsqueda de nuevas formas de expresión dramática» no puede limitarse a hablar de *autores y textos*: habría que atender a las experiencias escénicas en su más amplio sentido. Destaquemos, al menos, el papel ejercido por los **grupos de teatro independiente**, es decir, los que actúan al margen de las cadenas comerciales y procurando vencer inercias y limitaciones. La renovación teatral sería inexplicable sin la labor de grupos entre los que destaca la aportación de los grupos catalanes, desde *Els joglars* a *Els Comediants* o el *Teatre Lliure*. Algunos de los grupos siguen activos y han alcanzado una estabilidad y hasta una protección impensable hace años.

Tales grupos, con obras «de autor» o con creaciones colectivas, han llevado a cabo una *síntesis* –y esto es importantísimo– entre dos direcciones: *la experimental y la popular*. De una parte, han asimilado las tendencias más renovadoras (Brecht, Artaud, Grotowski, «Living Theatre»...). De otra, se dirigen a amplios sectores de público: así, no sólo actúan en salas, sino en pabellones deportivos, en fábricas, en calles y plazas. Y junto a *enfoques críticos*, se preocupan por los *aspectos lúdicos* del espectáculo.