

EL TEATRO ESPAÑOL DE POSTGUERRA

1. Desde la guerra hasta la inmediata posguerra.

A pesar del conflicto bélico, se desarrolla en ambos bandos una importante actividad teatral en dos direcciones: de un lado, un teatro de marcado carácter combativo que pretende concienciar a las masas del alcance de la contienda o bien difunde los valores tanto patrios como sociales (por ejemplo, R. Alberti o M. Hernández en el bando republicano). De otro, persiste el teatro comercial de evasión ya examinado en el tema anterior, sin obras notables que reseñar.

El fin de la guerra no significó un final traumático de todas estas corrientes (excepto, claro está, la trayectoria de los autores alineados con la República, exilados en su mayoría), aunque tan sólo potenció las formas más convencionales de antes de la guerra, especialmente la comedia burguesa intrascendente y los géneros festivos (sainete, zarzuela, etc.), es decir, el teatro como puro pasatiempo trivial.

2. El teatro convencional (Década de los 40)

La primera corriente de posguerra, el teatro comercial, se dirige a un público concreto de clase media, centrándose en pequeños conflictos cotidianos y personales, olvidando la problemática social o existencial por completo. Destaca sobre todo la comedia burguesa, cuyo mejor exponente es un Benavente depurado de la pequeña carga crítica anterior a la guerra, lo que supone el triunfo de un humor inocente y una escenografía convencional que sirva tan solo como marco para la representación del texto. Es un teatro de evasión en que la burguesía se ve reconocida y afirmada en sus valores. Autores de este tipo son Luca de Tena, Torrado, Calvo Sotelo... Existe también un teatro de propaganda destinado a fundamentar ideológicamente el régimen vencedor, en la línea histórico-mítica del teatro modernista de E. Marquina, cuyo representante más destacado es J. M^a Pemán.

Mayor interés tiene el teatro de humor, donde se encuentran algunas obras renovadoras, aunque no revolucionarias. No es la comedia que busca la risa fácil, sino la que desarrolla un humor cercano al "teatro del absurdo" de E. Ionesco y cuyos representantes más característicos ya empezaron a escribir antes de la guerra, en la línea de las vanguardias (de hecho, se ha querido reivindicar a sus representantes como miembros de una facción humorística de la generación del 27). Se alejan del realismo decimonónico por el predominio de lo inverosímil y la fantasía, lo insólito y lo absurdo que se escapa de la realidad hasta el delirio. Es el caso de E. Jardiel Poncela y de Miguel Mihura (Eloísa está debajo de un almendro y Tres sombreros de copa, respectivamente, son sus obras más conocidas). La complejidad de la puesta en escena, la riqueza de incidentes, la multiplicación de tramas paralelas, el uso del tema amoroso para plantear situaciones insólitas... son características de este teatro. Sin embargo, ese humor inverosímil marcó sus problemáticas relaciones con el público, que acabó determinando la evolución de estos autores hacia cotas menos atrevidas. Como ejemplos significativos, destaquemos las irónicas reflexiones de Jardiel sobre su primer fracaso en el teatro comercial y su éxito al explotar las fórmulas más convencionales, explicadas en Tres comedias con un sólo ensayo (1934). En el caso de Mihura, recordemos que Tres sombreros... (1932) tardó veinte años en estrenarse y que su éxito posterior se basa en comedias no tan atrevidas.

3. La reacción realista (Década de los 50)

Frente al teatro burgués y acomodaticio, aparecen en los primeros años cincuenta dos autores realistas de singular relieve: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, quienes tratarán de descubrir la verdadera realidad que se esconde tras las apariencias de normalidad que el teatro de evasión pretende ofrecer como verdad única. Ese drama comprometido con los problemas sociales y existenciales se enfrenta, aunque con posturas distintas, a la censura de la época para ofrecernos una denuncia de la degradada situación española. En 1960 polemizan ambos autores acerca del "posibilismo" del fenómeno teatral en aquellos días, preconizando un teatro que no tenga en cuenta la censura, porque supondrá la limitación a la hora de escribir (Sastre) y un teatro difícil, pero no temerario, para que pueda llevar hasta el público (Buero).

A. Buero Vallejo. A partir de 1949, con el estreno de *Historia de una escalera*, se convierte en el referente obligado para quienes buscan en el teatro, como en el arte, algo más que un mero pasatiempo. Enlazando con el teatro de Arniches (tipos y espacios populares) y de Unamuno (problemática existencial en el marco de España), Buero nos ofrece su particular concepción de la tragedia: el destino trágico del hombre depende de la propia responsabilidad y del contexto social.

Alfonso Sastre. Impulsor del realismo social en el teatro, tanto en escritos teóricos, en la creación de grupos teatrales, como en sus obras, aunque éstas sufrieron continuos problemas de censura. En sus obras (*Escuadra hacia la muerte* es la más conocida) plantea problemas éticos, sin presentar soluciones: la culpabilidad, la responsabilidad individual, la lucha contra la injusticia y sus implicaciones personales, la reacción colectiva y sus peligros... Evoluciona constantemente, radicalizando sus posturas políticas hacia un teatro didáctico-social que, como él mismo acabará reconociendo, fracasa en su intento de desestabilizar el régimen franquista al ser completamente prohibido.

La generación realista. Un grupo de autores inconformistas seguirá los pasos de Buero y Sastre en la misma línea de realismo y compromiso teatral. Entre 1954 y hasta finales de los sesenta, este grupo de autores intenta presentar la realidad social de su época desde posturas críticas. Los personajes son humildes, frecuentemente víctimas de la guerra o el sistema político, por lo que se utiliza un lenguaje popular y, en ocasiones, violento. En este teatro predominan los rasgos costumbristas, por lo que la escenografía suele limitarse a espacios populares (en la línea de Arniches, Valle-Inclán o Lorca). Estos autores rechazan el experimentalismo y las influencias extranjeras porque consideran que el mensaje de la obra puede quedar desvirtuado o relegado por los elementos escénicos. En definitiva, buscan la accesibilidad de la obra para transmitir mejor su mensaje de denuncia.

Autores de esta generación son C. Muñiz, preocupado sobre todo por las clases medias (oficinistas, funcionarios...) y sus problemas kafkianos o absurdos a causa de la opresión y la intransigencia; L. Olmo, quien plantea los crueles dramas de la emigración y la prostitución causadas por la pobreza; J. Martín Recuerda, que asume la tradición de Valle Inclán y García Lorca para analizar el carácter hispano; R. Rodríguez Buded, que denuncia la degradación social del país; y J. M^a Rodríguez Méndez que evoluciona desde el naturalismo hacia el esperpento y el sainete, con la intención de caricaturizar la realidad hispana.

Entre tanto, prosigue el teatro convencional llenando los locales. A. Paso es un buen ejemplo de la identificación del público mayoritario con un dramaturgo durante los

años cincuenta y sesenta: difunde los tópicos y normas de comportamiento de la mediocre burguesía que, en principio, pretende criticar. Pero el mismo autor habla de la necesidad de un "pacto" con el público: hay que aceptar ciertas condiciones, ponerse una serie de límites, para poder ofrecer pequeñas dosis de crítica, por lo que ésta queda atenuada o dulcificada por el humor y la comprensión.

4. La renovación teatral (Década de los 60)

En esos mismos años sesenta empiezan también a escribir dos autores que suponen una alternativa de calidad al realismo. Se trata de A. Gala, cuyas obras oscilan entre el lirismo y la reflexión moral, especialmente a partir de ciertos mitos literarios o bíblicos (¿Por qué corres, Ulises? o Las cítaras colgadas de los árboles) y, sobre todo, F. Arrabal. Este último, relacionado con los movimientos de vanguardia surrealistas y postistas, presenta ya aspectos de renovación total (lo que él define como "teatro pánico") que, unida a la fuerte carga crítica e iconoclasta dirigida contra los fundamentos o los símbolos de la burguesía, provoca la marginación del autor de nuestros teatros, por lo que se exilia en Francia, donde alcanza un prestigio internacional que no puede obtener en nuestro país. Sus obras presentan la incomunicación humana, la soledad y el exilio, la absurdidad de la guerra, el derrumbe de las estructuras cohesionadoras de la sociedad...

Pero es en los primeros años setenta cuando se cuestiona radicalmente no ya la situación del país, sino también la estética vigente, el realismo, como ocurre también en la novela (experimental) y la poesía (novísimos). Perdura la postura crítica de muchos autores, pero se plantea la necesidad de una innovación en la forma de presentarla. Frente al realismo descarnado, autores y compañías utilizarán la alegoría para sus denuncias.

Desde el punto de vista dramático, cambia un factor determinante: el texto literario deja de considerarse la base de la creación dramática y se sientan las bases de la consideración del teatro como espectáculo o fiesta, por lo que los elementos escénicos tienen igual o mayor importancia. La obra es una creación colectiva, en la que puede incluirse al público de manera activa, alterando la base textual de la obra: estamos ante un teatro abierto. Estas innovaciones recogen elementos procedentes del extranjero, incluidas las grandes figuras del teatro de vanguardia: Artaud, Brecht, Beckett, Jarry, etc...

Es también muy importante la formación de compañías independientes que, si bien tienen problemas para llegar al público, permiten una mayor independencia respecto a los circuitos comerciales y las presiones socio-económicas (pensemos en el dinamismo de la dramaturgia en Cataluña con compañías tan importantes y variadas como el Lliure, Els Joglars, Els Comediants, la Fura dels Baus, la Cubana, el Tricycle...).

Es difícil analizar toda esta producción de los últimos años. Destaquemos la personalidad de F. Nieva, cuya obra claramente vanguardista se puede dividir en varias categorías: el teatro de "farsa y calamidad", el teatro "furioso" y la "reópera", donde la carga crítica aparece de manera irracionalista, onírica o simbólica (Malditas sean Coronada y sus hijas); se liberan los instintos y las pasiones, aparecen elementos de géneros diversos, se deja amplia libertad al director, etc.

Otros autores de esta época, además de los mencionados, son Riaza, Romero Esteo, Ruibal..., alternativas al teatro convencional y su público, agrediendo las limitaciones y conceptos tradicionales del género, presentando durante los años setenta una carga de crítica de la realidad hispana de manera oblicua, mediante la parodia, juegos lingüísticos, las situaciones absurdas, deformando los caracteres; en

una línea fronteriza (entre la renovación y la aproximación al público), destaca la obra de Sanchís Sinisterra, crítica con la situación del país en su análisis de la tradición literaria o el pasado histórico.