



Licenciatura en Español

Literatura Española II

Juan Miguel Rosa

Teatro de 1939 a 1975: comedia y crítica social

Clase 13



GOVERNO DO BRASIL

Presidente da República
DILMA VANA ROUSSEFF

Ministro da Educação
ALOIZIO MERCADANTE

Diretor de Ensino a Distância da CAPES
JOÃO CARLOS TEATINI

Reitor do IFRN
BELCHIOR DE OLIVEIRA ROCHA

Diretor do Câmpus EaD/IFRN
ERIVALDO CABRAL

Diretora Acadêmica do Câmpus EaD/IFRN
ANA LÚCIA SARMENTO HENRIQUE

Coordenadora Geral da UAB /IFRN
ILANE FERREIRA CAVALCANTE

Coordenador Adjunto da UAB/IFRN
JÁSSIO PEREIRA

Coordenadora do Curso a Distância
de Licenciatura em Letras-Espanhol
CARLA AGUIAR FALCÃO

LITERATURA ESPANHOLA II
CLASE 15

La literatura española en la democracia

Professor Pesquisador/conteudista
JUAN MIGUEL ROSA

Diretor da Produção de
Material Didático
ARTEMILSON LIMA

Coordenadora da Produção de
Material Didático
ROSEMARY BORGES

Revisão Linguística
LUCAS PALMIERI

Coordenação de Design Gráfico
LEONARDO DOS SANTOS FEITOZA

Diagramação
LUANNA CANUTO DA ROCHA

R788l Rosa, Juan Miguel.
Literatura española II / Juan Miguel Rosa. – Natal : IFRN, 2014.
15 v. : il. color.

ISBN 978-85-8333-024-0

1. Língua espanhola – Estudo e ensino. 2. Literatura espanhola –
Estudo e ensino. 3. Teatro espanhol – Estudo e ensino. I. Título.

CDU 811.134.2



Clase 13 Teatro de 1939 a 1975: comedia y crítica social

Presentación y objetivos

La decimotercera clase de nuestro curso estará dedicada al teatro durante la dictadura franquista, un periodo que no fue particularmente fructífero para la dramaturgia española. Si en la narrativa, y a pesar del férreo control de la censura, la segunda mitad del siglo XX vio aparecer novelas de suma importancia para las letras españolas, en el teatro predominaron – con las lógicas excepciones – obras poco o nada arriesgadas y de escasa trascendencia. Los dos grandes renovadores de la escena teatral en los años previos a la Guerra Civil, Federico García Lorca y Ramón del Valle-Inclán, habían muerto en 1936, y las circunstancias sociales y políticas de la España de posguerra no eran las más propicias para la continuidad de sus innovadoras propuestas dramáticas. Durante los primeros años de la dictadura franquista se impuso en los escenarios un teatro comercial de evasión en el que predominó el género de humor. En la década de 1950 se vivió – en paralelo con el auge de la novela social – un giro hacia el realismo en la escena teatral, pero las obras con mayor carga de crítica social acabaron chocando con la censura y siendo excluidas de los circuitos comerciales. Los paralelismos entre el género de la narrativa y el teatral continuarían en los años 60, que fueron, en ambos casos, una época de experimentación y de apertura a las influencias del exterior.

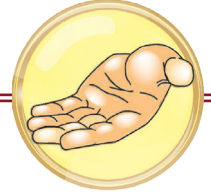
- Los objetivos de la clase que aquí se inicia son los siguientes:
- Comprender la evolución del teatro español durante la dictadura franquista (1939-1975).
- Conocer a los principales dramaturgos de este periodo.



Para empezar

Como recordamos en la clase 11, el teatro siempre ha sido objeto de especial atención por parte del poder, debido a su particular capacidad para llegar a las masas. No podía ser diferente en la España que emergió de la Guerra Civil, en la que la censura franquista estableció inmediatamente una estrecha vigilancia sobre los escenarios. Abriremos esta lección con un texto sobre el teatro en Madrid en los primeros momentos de la posguerra, en el que el investigador Víctor García Ruiz recoge un panorama de absoluto control político sobre las manifestaciones teatrales:

El calendario de 1939 se portó bien con las compañías teatrales, porque la guerra terminó en vísperas de uno de los tradicionales hitos de toda temporada: el Sábado de Gloria, que aquel año cayó el 8 de abril. En esa fecha las compañías solían presentar estrenos, dando comienzo así a la tercera parte de la temporada 1938-1939, después del también tradicional cambio de programaciones de la Navidad, en que se daban funciones navideñas e infantiles. Pero antes de los primeros estrenos el sábado 8 de abril, aparecieron en las secciones de teatro algunas informaciones que merece la pena comentar. 'Una ojeada retrospectiva' hacía tabla rasa de todo lo estrenado en Madrid durante el 'bienio rojo', estableciendo dos categorías: 'comedias de circunstancias chorreando bermellón y zafiedades, y obritas pornográficas rezumando mugre y atrevimientos'. Proseguía indicando que 'Como único oasis en este desierto, han figurado algunas comedias del antiguo régimen a base de astracanas para hacer reír a la multitud. Y esto ha sido todo. Nada'. A continuación se puntualiza un aspecto importante: los teatros 'se reorganizarán volviendo a sus antiguos dueños y empresarios', 'siempre, claro es, que no se trate de personas indeseables sino de reconocida decencia política'; durante la guerra muchos de esos locales habían sido incautados por sindicatos y explotados en régimen de cooperativas. Se advierte también que a algunas de las compañías que han venido actuando en la zona nacionalista se les asignarán algunos de los locales disponibles. Se anuncia además la creación de una Junta de Espectáculos, con Eduardo Marquina al frente, responsable de 'Todo lo referente al desarrollo teatral en el porvenir', incluyendo la censura de los repertorios y la fiscalización de las obras nuevas. Las 'Normas para los empresarios de espectáculos públicos' concretan los detalles, entre ellos la obligatoriedad de presentar los libretos de obras 'posteriores al 18 de julio de 1936 o [que] se hayan representado durante la dominación roja'. Lo mismo se aplica para grupos de aficionados o funciones benéficas. [...] Se precisa también que 'Los teatros cuya propiedad no sea reclamada seguirán bajo la explotación de la Delegación de Propaganda' y se anuncia la constitución de sindicatos verticales 'en la más perfecta acomodación y subordinación, desde el empresario hasta el último elemento' [...]. La primera crítica de teatro aparecida en ABC incluye este párrafo: 'Al final de la función fue expuesto en el escenario el retrato del Caudillo, y la orquesta del teatro interpretó el himno nacional, que los espectadores escucharon de pie y con el brazo en alto, sonando muchos vivas a España y a Franco'. (GARCÍA RUIZ, 1995, pp. 109-110)



1- El teatro de posguerra: humor y evasión

La censura no fue el único motivo por el que en la posguerra triunfó un teatro ligero y de evasión. Tras el trauma de la Guerra Civil y en la España arrasada de los años 40, "el público del teatro necesitaba, por encima de cualquier cosa, olvidar el horror" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 407). Dos fueron las vías de escape ofrecidas a los espectadores: el drama burgués y el teatro humorístico.

El drama burgués

Las clases acomodadas que integraban el público teatral en la España de posguerra continuaron apreciando dramas moralistas protagonizados por la alta burguesía: adulterios, enfrentamientos generacionales y problemas familiares escenificados en ambientes de lujo se sucedieron en los teatros, casi siempre con un final feliz y una lección moral para el espectador. Los intelectuales afines al nuevo régimen tuvieron, como cabía esperar, todo el apoyo institucional para el estreno de sus obras. Dos autores destacaron especialmente: José María Pemán (1897-1981) y Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975). Ambos mantuvieron un firme compromiso con el bando franquista durante la guerra – Luca de Tena, hijo del fundador del periódico conservador ABC, fue uno de los principales propagandistas del bando vencedor – y participaron activamente en las instituciones culturales del régimen durante la dictadura. Cultivaron tanto el drama como la comedia de tesis, siempre desde un absoluto conservadurismo y en defensa de los valores del catolicismo más ortodoxo.

El teatro de humor: clasicismo y renovación

Si los dramas tenían por finalidad reflejar amablemente las preocupaciones del público burgués y exaltar los valores del franquismo, las funciones principales de la comedia eran el entretenimiento y la evasión. Además de la figura de **Jacinto Benavente** (de quien nos ocupamos ampliamente en la clase 11), que continuó estrenando hasta su fallecimiento en 1954, cabe destacar el enorme éxito cosechado por las comedias de **Alfonso Paso** (1926-1978), autor que vivió su fase de esplendor en los años 60, cuando llegó a tener hasta seis obras en cartel al mismo tiempo en los teatros de Madrid. Este teatro "de comicidad amable, evasiva e intrascendente" (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 158) tuvo otros representantes, como Víctor Ruiz Iriarte y Juan José Alonso Millán.

Mención aparte merecen dos autores que renovaron radicalmente el teatro humorístico en la España franquista, elevándolo a nuevos niveles de calidad: **Enrique Jardiel Poncela** y **Miguel Mihura**.

Ambos apostaron por la introducción de diálogos y situaciones disparatadas e inverosímiles en sus tramas, anticipándose al **teatro del absurdo** que triunfaría en Europa en los años 40 y 50 y superando el humor fácil y previsible de la comedia española tradicional.

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), que llegó a ser guionista de películas de habla hispana en Hollywood entre 1933 y 1935, estrenó ya en 1936 una obra de gran originalidad, ***Cuatro corazones con freno y marcha atrás***, una reflexión sobre la inmortalidad en la que los personajes rejuvenecen en lugar de envejecer. Tras la Guerra Civil Jardiel vivió su etapa más prolífica, estrenando una quincena de obras entre 1939 y 1945. Entre los títulos más representativos de su apuesta por el humor absurdo y disparatado destaca especialmente ***Eloísa está debajo de un almendro*** (1940), considerada por algunos su mejor comedia (RODRÍGUEZ CACHO, 2009). La obra narra las peripecias de dos jóvenes prometidos y sus excéntricas familias, en una sabia combinación de realismo y disparate. Veamos el célebre pasaje en el que un cabeza de familia interroga a un aspirante a mayordomo, y en el que podemos apreciar el humor absurdo de Jardiel en todo su esplendor:

EDGARDO. ¿De dónde es usted?

LEONCIO. De Soria.

EDGARDO. ¿Qué color prefiere?

LEONCIO. El gris.

EDGARDO. ¿Le dominan a usted las mujeres?

LEONCIO. No pueden conmigo, señor.

EDGARDO. ¿Cómo se limpian los cuadros al óleo?

LEONCIO. Con agua y jabón.

EDGARDO. ¿Se sabe usted los principales trayectos ferroviarios de España?

FERMÍN. (Interviniendo.) Hoy empezaré a enseñárselos, señor.

EDGARDO. ¿Qué comen los búhos?

LEONCIO. Aceite y carnes muy fritas.

EDGARDO. ¿Cuántas horas duerme usted?

LEONCIO. Igual me da dos que quince, señor.

EDGARDO. ¿Fuma usted?

LEONCIO. Cacao.

EDGARDO. ¿Sabe usted poner inyecciones?

LEONCIO. Sí, señor.

EDGARDO. ¿Le molestan las personas nerviosas, de genio destemplado y desigual, excitadas y un poco desequilibradas?

LEONCIO. Esa clase de personas me encanta, señor.

EDGARDO. ¿Qué reloj usa usted?

LEONCIO. Longines.

EDGARDO. ¿Le extraña a usted que yo lleve acostado, sin levantarme, veintiún años?

LEONCIO. No, señor. Eso le pasa a casi todo el mundo.

EDGARDO. Y que yo borde en sedas, ¿le extraña?

LEONCIO. Menos. ¡Quién fuera el señor! Siempre he lamentado que mis padres no me enseñasen a bordar, pero los pobrecillos no veían más allá de sus narices.

Fuente: <http://datoblogs.com/tallerdearte/wp-content/plugins/downloads-manager/upload/Jardiel%2520Poncela%2520-%2520Eloisa%2520Esta%25200Debajo%2520De%2520Un%2520Almendo.pdf>



Fig. 01

Entre las características principales del teatro de Jardiel destacan una compleja puesta en escena, la multiplicidad de tramas paralelas y las situaciones insólitas. Para no alejarse excesivamente del gusto mayoritario – recordemos que el espectador de la época estaba acostumbrado a un humor de chiste fácil y trazo grueso –, sus comedias solían concluir con desenlaces en los que todo volvía a la normalidad y la lógica se imponía. A pesar de ello, no todas sus obras obtuvieron el favor del público, y algunas fueron

fracasos rotundos, lo que en los últimos años le llevó a hacer un teatro menos arriesgado que el de sus obras de juventud. Como explica Rodríguez Cacho,

Jardiel Poncela fue, ante todo, un renovador de la vieja 'comedia de enredo', por separarse de la tradición yendo contra los presupuestos de la lógica, y preferir la apariencia insólita de los textos a caer en cualquier tipo de tópico. [...] Fue un gran inventor de recursos para hacer brotar la carcajada de manera inesperada e imprevisible, huyendo de las agudezas verbales y retruécanos del teatro cómico vulgar [...]. Se ha dicho que su teatro, en su afán de reivindicar la total libertad imaginativa, llegó a rayar en lo excéntrico, y que sus personajes son solo instrumentos al servicio del ingenio. Sin embargo, es otro el sentido que cabe dar al hecho de que sus tipos suelen estar caracterizados por marcas superficiales que afectan sobre todo a sus maneras de hablar, como tics y manías, etc. Esto debe interpretarse más bien bajo las mismas pautas que el cine de Buster Keaton o Chaplin – con quien Jardiel llegó a entablar amistad –, que fue ya tan valorado por los vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna. Se trataba, en definitiva, de mostrar la profundidad que puede estar escondida en quienes habitan en los márgenes de lo real – de ahí la locura como tema recurrente –, para buscarle a la irrealidad su propio sentido, y demostrar así que era viable el "tratamiento lógico del absurdo". (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 408)

Aunque las comedias de Jardiel son señaladas como precedentes del teatro del absurdo, esa condición de precursor es aún más evidente en el caso de **Miguel Mihura** (1905-1977). Como vimos en la clase 11, Mihura escribió en 1932 *Tres sombreros de copa*, que se adelantó dos décadas a los grandes éxitos cosechados en Francia por el teatro del absurdo de autores como Eugène Ionesco y Samuel Beckett. La crítica considera esa obra como la mejor de su carrera, pero, paradójicamente, el texto no llegó a los escenarios hasta veinte años más tarde y nunca llegó a ser un éxito comercial, hasta el punto de que el propio Mihura acabó sintiendo antipatía por una obra señalada como "genial a todos los niveles" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 408). En *Tres sombreros de copa*, cuyo argumento no detallamos por ser lectura recomendada de esta lección, el autor desliza una velada crítica a las convenciones sociales burguesas, que contrapone a la libertad y autenticidad de la vida bohemia. Destacan en el teatro de Mihura la ternura que destila hacia sus personajes, su capacidad para satirizar de forma amable y la gran importancia concedida al diálogo, a menudo disparatado y casi siempre orientado a resaltar lo ridículo de ciertos valores burgueses.

Mihura, que se reconocía discípulo de Jardiel Poncela, obtendría el éxito comercial en los años 50 y 60, pero no por *Tres sombreros de copa*, que solo fue realmente apreciada en ambientes universitarios, sino por otras obras menos arriesgadas y, en consecuencia, más acordes con el gusto del público: títulos como *Sublime decisión* (1955), *Maribel y la extraña familia* (1959) o *Ninette y un señor de Murcia* (1964). Para Rodríguez Cacho, con Mihura estamos ante un caso evidente de autor adelantado a su tiempo:

El humanismo de Mihura fue lo que al final le hizo conquistar a un público que estuvo durante muchos años desfasado respecto a sus innovadoras propuestas; y por sus innegables aciertos al 'educar' a ese público, preparándolo para ver con otros ojos los aspectos ridículos de su entorno, nadie puede arrebatarle el puesto de creador de la comedia moderna. (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 475)

En el siguiente fragmento de *Tres sombreros de copa*, en el que el protagonista, Dionisio, conversa con el dueño del hotel en el que va a hospedarse, podemos observar el componente surrealista y disparatado de los diálogos de Mihura:

DON ROSARIO. Pase usted, don Dionisio. Aquí, en esta habitación, le hemos puesto el equipaje.

DIONISIO. Pues es una habitación muy mona, don Rosario.

DON ROSARIO. Es la mejor habitación, don Dionisio. Y la más sana. El balcón da al mar. Y la vista es hermosa. (Yendo hacia el balcón.) Acérquese. Ahora no se ve bien porque es de noche. Pero, sin embargo, mire usted allí las lucecitas de las farolas del puerto. Hace un efecto muy lindo. Todo el mundo lo dice. ¿Las ve usted?

DIONISIO. No. No veo nada.

DON ROSARIO. Parece usted tonto, don Dionisio.

DIONISIO. ¿Por qué me dice usted eso, caramba?

DON ROSARIO. Porque no ve las lucecitas. Espérese. Voy a abrir el balcón. Así las verá usted mejor.

DIONISIO. No. No, señor. Hace un frío enorme. Déjelo. (Mirando nuevamente.) ¡Ah! Ahora me parece que veo algo. (Mirando a través de los cristales.) ¿Son tres lucecitas que hay allá a lo lejos?

DON ROSARIO. Sí. ¡Eso! ¡Eso!

DIONISIO. ¡Es precioso! Una es roja, ¿verdad?

DON ROSARIO. No. Las tres son blancas. No hay ninguna roja.

DIONISIO. Pues yo creo que una de ellas es roja. La de la izquierda.

DON ROSARIO. No. No puede ser roja. Llevo quince años enseñándoles a todos los huéspedes, desde este balcón, las lucecitas de las farolas del puerto, y nadie me ha dicho nunca que hubiese ninguna roja.

DIONISIO. Pero ¿usted no las ve?

DON ROSARIO. No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir mi papá me dijo: «Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos...» Y yo siempre se las enseño...

DIONISIO. Pues hay una roja, yo se lo aseguro.

DON ROSARIO. Entonces, desde mañana, les diré a mis huéspedes que se ven tres lucecitas: dos blancas y una roja... Y se pondrán más contentos todavía. ¿Verdad que es una vista encantadora? ¡Pues de día es aún más linda!...

DIONISIO. ¡Claro! De día se verán más lucecitas...

DON ROSARIO. No. De día las apagan.

DIONISIO. ¡Qué mala suerte!

DON ROSARIO. Pero no importa, porque en su lugar se ve la montaña, con una vaca encima muy gorda que, poquito a poco, se está comiendo toda la montaña...

DIONISIO. ¡Es asombroso!

DON ROSARIO. Sí. La Naturaleza toda es asombrosa, hijo mío.

Fuente: http://s308865161.mialojamiento.es/archivos/documentos/lecturas/miguel_mihura_tres_sombreros_de_copa.pdf

2- Años 50: teatro realista y crítica social

¿Cómo hacer, en la España franquista, un teatro realista con crítica social sin chocar sistemáticamente con la censura? Los dramaturgos contrarios al régimen que no habían partido al exilio respondieron a esta pregunta de dos formas muy distintas, lo que llevó incluso a una polémica pública, vehiculada a través de la revista teatral *Primer Acto*, entre los dos autores más importantes del teatro realista en los años 50: **Antonio Buero Vallejo** (1916-2000) y **Alfonso Sastre** (1926-...). Ambos coincidían en defender un teatro no de evasión, sino comprometido con los problemas sociales y que hiciera pensar al espectador. Pero discrepaban profundamente sobre cómo hacer ese tipo de teatro. Para Buero Vallejo, que había sufrido la cárcel y la tortura por su militancia republicana – llegó a ser condenado a muerte, pero la pena fue conmutada –, de nada servía escribir obras tan arriesgadas y comprometidas que nunca superasen la censura y no llegasen a estrenarse ni, por tanto, a transmitir su mensaje al espectador. Más radical era la postura de Alfonso Sastre, quien defendió siempre que no existía un teatro *imposible*, sino *momentáneamente imposibilitado* por la dictadura, y que suavizar la carga crítica para superar el obstáculo de la censura – la actitud de Buero, calificada como “posibilismo escénico” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 485) – era, de hecho, renunciar a la lucha social. Sin entrar en juicios de valor sobre ambas posturas, el resultado objetivo de cada una de ellas fue que Buero Vallejo consiguió estrenar con éxito un buen número de obras realistas con alguna carga de crítica social, mientras que la inmensa mayoría del teatro de protesta escrito por Sastre durante la dictadura, mucho más radical, fue sistemáticamente prohibido por la censura y quedó relegado a la lectura clandestina y a representaciones minoritarias en ambientes universitarios. Rodríguez Cacho señala, además, que el malditismo de Sastre y su encomiable voluntad de agitación social en un momento en que pocos se atrevían a protestar no debe llevarnos a exagerar su valía como dramaturgo, que ella define como “de escaso relieve” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 484). Sastre solo consiguió burlar a la censura en una ocasión, cuando su obra **La mordaza** se estrenó sin problemas en 1954 “gracias a la miopía de los censores”, que no vieron más que un drama rural en lo que realmente era “un alegato contra la tiranía y la opresión” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 484). En la obra, un despótico padre de familia comete un asesinato y su familia le encubre – metáfora del silencio cómplice ante el autoritarismo – hasta que su nuera le denuncia y el tirano paga por su crimen. Otras obras de Sastre fueron prohibidas antes de llegar a estrenarse, caso de **Muerte en el barrio** (1956) – que narra el linchamiento de un médico por causar con su negligencia la muerte de un niño de clase humilde – o apenas unos pocos días después de su estreno, como ocurrió con el alegato antimilitarista **Escuadra hacia la muerte** (1953), en el que un grupo de soldados acaba con la vida del cabo que les somete a una rígida disciplina.

Buero Vallejo, con su posibilismo escénico, tuvo una larga trayectoria en los circuitos comerciales de teatro. Se dio a conocer en 1949 con **Historia de una escalera**, obra centrada en las vidas cotidianas de un grupo de vecinos a lo largo de 30 años que mostraba con crudeza la pobreza de las clases humildes y sus truncadas ilusiones de ascenso social, simbolizadas por la escalera.

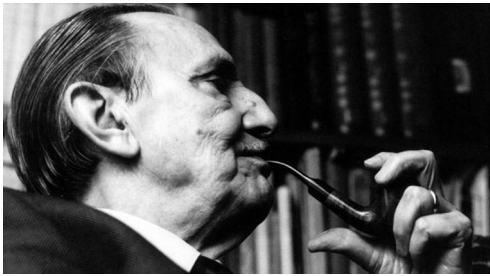


Fig. 02

Los censores exigieron ciertas modificaciones sobre el texto original, acatadas por Buero. El autor no introdujo nunca en sus obras ataques directos al régimen franquista o a sus valores fundamentales, pero sí deslizó sutiles críticas a la miseria material y espiritual del franquismo, aunque siempre de forma metafórica e indirecta para superar la censura. Entre sus obras más destacadas, además de su celebrada ópera prima, podemos señalar ***Hoy es fiesta*** (1956), en la que

vuelve a aparecer un Madrid empobrecido y carente de expectativas (los protagonistas confían toda su suerte a ganar un premio de lotería) y ***El tragaluz*** (1967), una obra con envoltorio de ciencia-ficción (la acción muestra un experimento de recuperación del pasado hecho por científicos del siglo XXII) pero que en realidad reflejaba el drama de los perdedores de la Guerra Civil a través de la tragedia de una familia.

También se enmarcaron en el teatro realista las primeras obras de **Alfonso Paso** – *Juicio a un sinvergüenza* (1952), *Barrio del Este* (1953) o *Los pobrecitos* (1956) –, autor que como hemos visto anteriormente se decantaría después por un teatro de humor simple y alejado de cualquier compromiso social que le rindió un enorme éxito en los años 60. Otros autores de dramas realistas fueron **Lauro Olmo**, **José Martín Recuerda** y **José María Rodríguez Menéndez**. Sus obras más comprometidas también chocaron con el muro de la censura, por lo que ninguno de ellos logró continuidad en los circuitos comerciales. Entre las principales características del teatro realista, Cabrales y Hernández (2009) señalan las siguientes:

- Temas limitados a una **realidad muy específica**: la emigración, la intolerancia en el medio rural, la rebeldía de un empleado ante la deshumanización laboral...
- **Personajes arquetípicos y sin complejidad psicológica**, representantes de un sector social o víctimas de una situación injusta.
- **Lenguaje sencillo y directo**, llegando a ser violento en ocasiones.

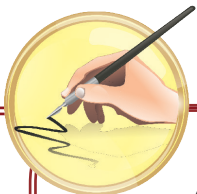
Como ocurriera en el ámbito de la novela, durante la década de 1960 el realismo llegó a generar cierto cansancio en el medio teatral, y los autores más jóvenes, influidos por las apuestas más vanguardistas del teatro internacional, apostaron por el teatro experimental con el ánimo de renovar la escena dramática española.



¡Ojo!

El teatro del exilio

A la conclusión de la Guerra Civil, no pocos dramaturgos tuvieron que tomar el camino del exilio por su compromiso político con la causa republicana. Entre ellos destaca especialmente **Alejandro Casona** (1903-1965), creador de un teatro poético de reminiscencias lorquianas y fuerte influencia modernista. Casona volvió a España en 1962, en lo que fue “uno de los grandes acontecimientos literarios de aquellos años” (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 157), pero su estilo fue tachado como anticuado por la crítica de la época. Entre los autores teatrales exiliados destaca igualmente **Max Aub** (1903-1972), a quien ya nos referimos – en su faceta de prosista – en la clase número 12, que cultivó un teatro comprometido en obras como *El rapto de Europa* (1943) o *Morir por cerrar los ojos* (1944). También escribieron obras teatrales integrantes de la Generación del 27 como **Pedro Salinas** – autor de obras existencialistas – o **Rafael Alberti**, cuyas propuestas dramáticas fueron casi siempre muy politizadas, caso de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), una obra inspirada en la experiencia real del autor, que durante la Guerra Civil había participado en el traslado de cuadros del museo madrileño a otros lugares más seguros.



Manos a la obra

Antes de adentrarnos en el último capítulo de esta lección, repasaremos los contenidos vistos hasta aquí:

1. ¿Qué tipo de obras triunfaron en el teatro español durante los primeros años de la posguerra?

2. ¿Quiénes fueron los grandes renovadores de la comedia en el teatro español posterior a 1936? ¿Cuáles eran las principales características de ese teatro humorístico innovador?

- _____
- _____
3. Entre los autores teatrales contrarios al régimen franquista hubo dos posiciones sobre cómo hacer un teatro realista con crítica social. ¿Podrías explicar esas dos visiones? ¿Quiénes fueron sus principales defensores?

Así es



3- El teatro experimental en los años 60 y 70

A mediados de la década de 1960, e influenciados por las propuestas más vanguardistas de la escena europea, comienzan a aparecer en España **grupos de teatro independiente** deseosos de renovar el panorama teatral y superar definitivamente el teatro burgués. Entre sus principales influencias destacan el **teatro del absurdo** del francés de origen rumano Eugène Ionesco y del irlandés Samuel Beckett, que señalaban la falta de sentido de la existencia humana a través de obras sin argumento reconocible y diálogos de sordos; el **teatro épico** del alemán Bertolt Brecht, que estimulaba el distanciamiento del público respecto a la obra para que el espectador se mantuviera permanentemente crítico; y el **teatro de la crueldad** del francés Antonin Artaud, que abogaba por llevar al escenario situaciones violentas y macabras para sacudir la conciencia del público. Entre los grupos de teatro independiente que florecieron en España en aquellos años cabe destacar a dos compañías catalanas que se mantienen en activo hasta hoy: **Els Joglars**, fundada en 1962 bajo la dirección de Albert Boadella, y **Els Comediants**, creada en 1971. Los montajes de *Els Joglars* tuvieron siempre un espíritu crítico que les rindió más de un problema con la censura en las postrimerías del franquismo – Boadella llegó a ser detenido y encarcelado brevemente en 1977, dos años después de morir Franco,



Fig. 03

por una obra crítica con las últimas ejecuciones de la dictadura –, mientras que *Els Comediants*, con una propuesta más lúdica, representan a la perfección la nueva concepción de espectáculo teatral surgida hacia el final del régimen franquista: una compañía de artistas sin líder visible en la que la creación es una experiencia colectiva y el teatro rompe fronteras con otras artes, mezclándose con el circo, el diseño o el musical. Buena muestra de su eclecticismo fue el espectáculo organizado para la ceremonia de

clausura de los Juegos Olímpicos de 1992, que contribuyó decisivamente a la proyección internacional del grupo.

Además de compañías de teatro independiente como *Joglars* y *Comediants* – que destacan por la calidad de sus montajes, su éxito comercial y su longevidad –, el teatro experimental de los años 60 y 70 tuvo a destacados **autores vanguardistas**, entre los que destacan especialmente Fernando Arrabal y Francisco Nieva.

Fernando Arrabal (1927), “el más internacional de los dramaturgos españoles contemporáneos” (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 165), inició su producción teatral en España, pero a mediados de los 50 marchó a Francia, donde alcanzó el reconocimiento que no había obtenido en su país. Su teatro, profundamente innovador e imaginativo, mezcla surrealismo, teatro del absurdo y de la crueldad, crítica social y humor. Buen ejemplo de ello es la obra que significó su debut, **Picnic**, escrita en 1947 y estrenada en 1952. En ella, unos padres deciden visitar a su hijo soldado en mitad del campo de batalla para celebrar una comida campestre, se les une un soldado enemigo y los cuatro deciden abandonar el absurdo de la guerra, pero mueren acibillados por una ráfaga de ametralladora. A continuación tenemos un fragmento de la obra:

ZAPO. Perdonadme. Os tenéis que marchar. Está prohibido venir a la guerra si no se es soldado.

SR. TEPÁN. A mí me importa un pito. Nosotros no venimos al frente para hacer la guerra. Sólo queremos pasar un día de campo contigo, aprovechando que es domingo.

SRA. TEPÁN. Precisamente he preparado una comida muy buena. He hecho una tortilla de patatas que tanto te gusta, unos bocadillos de jamón, vino tinto, ensalada y pasteles.

ZAPO. Bueno, lo que queráis, pero si viene el capitán, yo diré que no sabía nada. Menudo se va a poner. Con lo que le molesta a él eso de que haya visitas en la guerra. Él nos repite siempre: “En la guerra, disciplina y bombas, pera nada de visitas”.

SR. TEPÁN. No te preocupes, ya le diré yo un par de cosas a ese capitán.

ZAPO. ¿Y si comienza otra vez la batalla?

SR. TEPÁN. ¿Te piensas que me voy a asustar? En peores me he visto. Y si aún fuera como antes, cuando había batallas con caballos gordos. Los tiempos han cambiado ¿comprendes? (Pausa.) Hemos venido en motocicleta. Nadie nos ha dicho nada.

ZAPO. Supondrían que erais los árbitros.

SR. TEPÁN. Lo malo fue que, como había tantos tanques y jeeps, resultaba muy difícil avanzar.

SRA. TEPÁN. Y luego, al final, acuérdate aquel cañón que hizo un atasco.

SR. TEPÁN. De las guerras, es bien sabido, se puede esperar todo.

SRA. TEPÁN. Bueno, vamos a comer.

SR. TEPÁN. Sí, vamos, que tengo un apetito enorme. A mí, este tufillo de pólvora, me abre el apetito.

SRA. TEPÁN. Comeremos aquí mismo, sentados sobre la manta.

ZAPO. ¿Como con el fusil?

SRA. TEPÁN. Nada de fusiles. Es de mala educación sentarse a la mesa con fusil. (Pausa.) Pero qué sucio estás, hijo mío... ¿Cómo te has puesto así? Enséñame las manos.

ZAPO. (Avergonzado se las muestra.) Me he tenido que arrastrar por el suelo con eso de las maniobras.

SRA. TEPÁN. Y las orejas ¿qué?

ZAPO. Me las he lavado esta mañana.

SRA. TEPÁN. Bueno, pueden pasar. ¿Y los dientes? (Enseña los dientes.) Muy bien. ¿Quién le va a dar a su niño un besito por haberse lavado los dientes? (A su marido.) Dale un beso a tu hijo que se ha lavado los dientes. (El SR. TEPÁN besa a su hijo.) Porque lo que no se te puede consentir es que con el cuento de la guerra te dejes de lavar.

ZAPO. Sí, mamá. (Se ponen a comer.)

Fuente: <http://vilamarxantlenguacastellana.wikispaces.com/file/view/PIC-NIC+Fernando+Arrabal.pdf>

Al finalizar la dictadura, las obras de Arrabal pudieron representarse libremente en suelo español, pero su figura continuó siendo más valorada en el extranjero: baste decir que, según la Sociedad de Autores, en 1969 Arrabal llegó a ser el autor más representado en el mundo, con 140 montajes simultáneos de sus obras.

Francisco Nieva (1929), por su parte, comenzó a escribir teatro a finales de los años 40, en plena dictadura franquista, pero sus obras solo llegaron a los escenarios en la década de 1970. La imaginación desbordante es la marca característica del teatro de Nieva, de fuerte inspiración surrealista, denominado *teatro furioso* por su "fórmula visceral, violenta y alucinada para hacer sátira desde lo insólito e irracional, buscando el permanente asombro del público" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 490). Entre sus obras destaca *La carroza de plomo candente* (1972), aclamada por público y crítica cuando se estrenó en 1976 en Madrid. La obra gira entorno a un ficticio heredero al trono español, el virginal y asexuado Luis III, al que comunican que su padre acaba de morir y

que él debe engendrar un hijo destinado a sucederle antes de asumir el trono. A partir de ahí se suceden los sortilegios para que el rey consiga tener descendencia, en una obra violenta y brutal que acaba reflejando las peores características de la España más conservadora, religiosa y tradicionalista.



¡Ya sé!

En esta lección nos hemos acercado al teatro español durante la dictadura franquista (1939-1975). Ahora ya sabes que los primeros años de ese periodo histórico estuvieron dominados por un teatro poco original y arriesgado, en el que triunfaron el drama burgués y la comedia costumbrista. La innovación en el teatro de humor vino de la mano de autores como Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, que apostaron por fórmulas precursoras del teatro del absurdo, incorporando lo insólito y lo disparatado a sus obras. La crítica social, ya en los años 50, encontró su espacio en el teatro realista de autores como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. El primero apostó por un teatro posibilista, es decir, limitando la crítica a lo que la férrea censura franquista permitía. Sastre, en cambio, apostó por un teatro de protesta y lucha social, que fue sistemáticamente prohibido por los censores y vio su difusión limitada a las lecturas clandestinas y al círculo muy reducido del teatro universitario. En los años 60 y 70, al igual que ocurrió con la novela, el realismo fue dejando paso a propuestas de teatro experimental, destacando compañías como *Els Joglars* y *Els Comediants* y autores vanguardistas como Fernando Arrabal y Francisco Nieva.



Autoevaluación

Como conclusión de la lección y para que puedas poner a prueba los conocimientos adquiridos, te invitamos a hacer dos interesantes lecturas. En la carpeta de materiales complementarios encontrarás, por un lado, un fragmento de *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, obra emblemática del teatro realista durante el franquismo. También encontrarás *Tres sombreros de copa* (1952), de Miguel Migura, obra que como sabes fue escrita en 1932 y elogiada por la crítica como precursora del teatro del absurdo. Estas dos lecturas, junto a los fragmentos de Fernando Arrabal y Jardiel Poncela que has podido leer a lo largo de la clase, te permitirán comprender mejor las diferentes tendencias del teatro español durante la dictadura franquista.



Referencias

CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. **Literatura española y latinoamericana II. Del Romanticismo a la actualidad**. Madrid: SGEL, 2009.

GARCÍA RUIZ, Víctor. **El teatro madrileño en la inmediata posguerra: en busca de un contexto**. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 5, pp. 108-115. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_018.pdf. Accedido el 06 de agosto de 2013.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina. **Manual de historia de la literatura española 2: siglos XVIII al XX [hasta 1975]**. Madrid: Castalia, 2009, 2 vols.

Lista de Figuras

Fig. 1: <http://wondrus.la/arte/literatura/jardiel-poncela-y-el-teatro-de-lo-absurdo>

Fig. 2: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/antonio_buero_vallejo.html

Fig. 3: <http://www.joinmagazine.com/portfolio-view/els-joglars-teatro-olimpia-huesca/>

Fig. 4: <http://fandoelis.blogspot.com.br/2012/10/fernando-arrabal.html>