

TEMA 2. EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

I.- EL TEATRO ANTES DE 1939

1.-La renovación teatral a principios del siglo XX. *Teatro y sociedad: las limitaciones del género teatral. El teatro anterior a 1936: teatro comercial (comedia burguesa, teatro poético, teatro cómico) y teatro innovador (los intentos de un nuevo realismo, las propuestas de los noventayochistas, de los novecentistas y de los vanguardistas).*

1.1.-El teatro de Valle Inclán entre el modernismo y la vanguardia; el esperpento. *Vida. Personalidad. Ideología. Trayectoria literaria. El teatro de Valle-Inclán: ciclo mítico, ciclo de la farsa, ciclo de los esperpentos.*

2.-El teatro de la generación del 27: Lorca. *El teatro de la generación del 27. El teatro de García Lorca: características generales; trayectoria y obras teatrales. El teatro durante la Guerra Civil.*

II.- EL TEATRO DESPUÉS DE 1939

3.- La renovación teatral de posguerra: géneros y modalidades. El teatro de testimonio social. Autores emblemáticos (Miguel Mihura, Alfonso Sastre). El teatro de los años cuarenta: teatro de propaganda franquista, comedia burguesa, teatro humorístico; teatro existencial. El teatro de los años cincuenta: el teatro comercial; el teatro de testimonio social. El teatro de Alfonso Sastre: teatro existencialista, teatro social, tragedias complejas, últimas obras.

4.- Un dramaturgo atraviesa el siglo: Antonio Buero Vallejo; la crítica social; la ética y el compromiso con el ser humano; la técnica dramática; el simbolismo; los personajes; la evolución (desde *Historia de una escalera* hasta *Misión al pueblo desierto*).

5. El teatro en los años sesenta y setenta: teatro comercial, teatro de intención social, teatro experimental. Fernando Arrabal. El teatro independiente.

6.- El teatro en la democracia. Diversidad de tendencias. Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos.

II.- EL TEATRO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

EL TEATRO DE LOS AÑOS CUARENTA. La victoria del bando franquista con su política dictatorial, represiva e intolerante, puso fin a un periodo de esplendor artístico en España y trajo a su vez fatídicas consecuencias para el mundo de la cultura en general y del teatro en particular. La muerte de Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado o Miguel Hernández y el exilio de Rafael Alberti, Jacinto Grau, Alejandro Casona o Max Aub privaron a los espectadores de los autores más representativos de los años veinte y treinta. En el teatro las aportaciones de Valle-Inclán o de García Lorca no encontraron continuidad en los nuevos autores. A ello debe unirse que, tras la guerra, el empobrecimiento cultural es patente y el panorama está marcado por una rígida censura.

El teatro durante los primeros años cuarenta se circunscribe a un teatro militante (falangista y nacional-católico) y a un teatro continuador de las formas teatrales más tradicionales y comerciales de antes de la guerra (comedia burguesa, teatro humorístico).

El **teatro de propaganda de la ideología franquista** cuenta con obras de escasa calidad de José María Pemán, Gonzalo Torrente Ballester o Eduardo Marquina. El triunfalismo nacionalista se va atenuando en estos años cuarenta y va dejando paso a lo que Ruiz Ramón llamó “*teatro de la continuidad sin ruptura*”, esto es, la comedia burguesa al estilo de Jacinto Benavente y el teatro humorístico como antes de la guerra.

En la **comedia burguesa** destacan autores como José López Rubio, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte, José María Pemán o Juan Ignacio Luca de Tena. La mayoría había comenzado a hacer teatro antes de la guerra y en los cuarenta son representantes de la ideología dominante. La comedia burguesa se caracteriza por su cuidada construcción formal, su equilibrio entre lo humorístico y lo sentimental, los ambientes burgueses, la defensa de los valores tradicionales y unos pocos temas recurrentes (asuntos matrimoniales, infidelidades, celos,...).

El **teatro humorístico** de la época resulta hoy insustancial e intrascendente. Frente al teatro de chiste fácil, surgió una nueva corriente innovadora encabezada por **Enrique Jardiel Poncela** y **Miguel Mihura**. Son dos autores que ya habían empezado a escribir antes de la guerra y que trataron de renovar las formas teatrales, dando entrada a lo inverosímil en sus obras, despojando a sus personajes del sentimentalismo y renovando la escenografía.

Jardiel Poncela se propuso «*renovar la risa*» con su «*teatro de lo inverosímil*» introduciendo en sus obras elementos imaginativos, fantásticos y

absurdos (*Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*,...).

Las comedias humorísticas de Miguel Mihura comenzarán a estrenarse en los años cincuenta (como ya se señaló a propósito de *Tres sombreros de copa*) y serán estudiadas más adelante.

Dos obras cambiarán la escena teatral española de aquellos primeros años de posguerra: *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo y *Escuadra hacia la muerte* (1953) de Alfonso Sastre. Las dos suponen un teatro distinto al que se hacía en ese momento, muestran una preocupación por los problemas del momento y son de corte claramente **existencial**, en línea con lo que algunos poetas y novelistas habían cultivado ya en los años cuarenta. De ambos autores hablaremos más adelante.

EL TEATRO DE LOS AÑOS CINCUENTA. Durante los años cincuenta los gustos del público siguen siendo los mismos pero se advierten nuevas orientaciones ideológicas y estéticas en los jóvenes dramaturgos que escriben sus primeras obras. El realismo social es la nueva estética que triunfa en todos los géneros literarios y que llega también al teatro.

El teatro comercial. El teatro más representado en aquellos años es el humorístico y el melodramático. En ambos la ideología es o conformista o reaccionaria. Entre los autores más representados figuran Alfonso Paso, Edgar Neville, Antonio de Lara, *Tono* y Miguel Mihura, ligados los últimos cuatro también por sus trabajos en la revista humorística *La codorniz*.

Alfonso Paso demostró una gran habilidad para enlazar y desenlazar la intriga, para crear situaciones sorprendentes y para manejar el diálogo con gracia en obras como *Usted puede ser un asesino* o *Vamos a contar mentiras*. En los años sesenta su teatro gozó de gran popularidad hasta el punto de mantener hasta siete obras distintas en cartel, alguna de las cuales fueron llevadas al cine.

Edgar Neville, amigo de muchos de los poetas del 27 y muy conocido por sus películas, destacó en teatro con *El baile* (1952), obra que estuvo siete años en cartel y fue llevada al cine. *El baile* trata de un trío amoroso que triunfa sobre el tiempo y las generaciones y destaca por sus ágiles y brillantes diálogos, donde alternan ternura y disparate.

Miguel Mihura había escrito antes de la guerra *Tres sombreros de copa* que no se representó hasta veinte años después pese a los esforzados intentos del autor. Esto supuso que no creara más teatro hasta los años cincuenta.

Tres sombreros de copa es la historia de un novio a punto de casarse que, en su última noche de soltero y en la habitación de una pensión, encuentra el verdadero amor en la persona de una artista de variedades. La obra satiriza la rutina y la mediocridad de la vida burguesa de provincias. La estructura de la comedia es clásica (tres actos con planteamiento, nudo y desenlace) y se respetan las unidades de espacio y tiempo. La trasgresión viene del lado de las situaciones y del lenguaje, que transita por la senda del disparatado humor vanguardista, con toda su carga de rebeldía estética y moral. Las situaciones insólitas, el uso inadecuado de objetos, la ruptura de la lógica, las hipérbolas inesperadas, las respuestas absurdas, los juegos lingüísticos ponen en tela de juicio las convenciones y las instituciones (especialmente el matrimonio) que hace imposibles la libertad individual y la aspiración a una felicidad absoluta. Debido al retraso entre la creación y el estreno, *Tres sombreros de copa* coincidió con el auge del teatro del absurdo en Francia, aunque bien se le puede considerar la primera obra de este tipo de teatro.

En las obras que estrena a partir de 1953 (*Melocotón en almíbar*, *Maribel y la extraña familia*,...) se siguen viendo la habilidad dramática y el ingenio pero se suavizan las críticas y se hacen concesiones al teatro de su tiempo. Son obras con algún elemento absurdo en escena, con diálogos aparentemente neutros que en algún momento resultan inverosímiles, con humor y ternura a partes iguales.

El teatro de testimonio social. Frente a la banalidad dominante en el teatro español, surge una nueva corriente teatral realista. La nueva estética del realismo social tiene una clara intención social: dar testimonio de la situación del momento y denunciar la realidad social concreta (miseria, injusticia, falta de libertades,...).

Estas obras tuvieron que enfrentarse a varios problemas, como la férrea censura del régimen franquista y las limitaciones impuestas por los propios empresarios que no estaban dispuestos a que las obras que ponían en escena fueran prohibidas. En aquellos años va apareciendo otro tipo de público, en especial en los ambientes universitarios, más crítico e inquieto, que pide un teatro diferente.

Buero Vallejo y Sastre son quienes inauguran en el teatro el realismo social. Sastre es, además, su principal teorizador con su tesis *Drama y sociedad* (1956) y los manifiestos de sus grupos: el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), de 1950, y el G.T.R. (Grupo de Teatro Realista) de 1963.

MANIFIESTO DEL T.A.S. (TEATRO DE AGITACIÓN SOCIAL)

1. Concebimos el teatro como un "arte social", en dos sentidos.
 - a) Porque el Teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El Teatro lleva en su sangre la existencia de una gran proyección social.
 - b) Porque esta proyección social del Teatro no puede ser ya meramente artística.
2. En el primer sentido, nos declaramos al margen de los Teatros de Ensayo o de cámara rechazando como erróneo su enfoque del problema teatral. Un Teatro de Ensayo no sirve más que para el aprendizaje del oficio. El T.A.S. no es un teatro de "Amateurs".
3. En el segundo sentido rechazamos la vieja concepción de "Teatro del Pueblo" como "arte para el pueblo", "belleza al alcance de todos". El T.A.S. es un "Teatro del Pueblo" en un sentido rigurosamente distinto.
4. Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente-, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.
5. Por eso, en nuestro dominio propio (el Teatro), realizaremos ese movimiento, y desde el Teatro aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española.
6. Pero conste que la preocupación técnica por la renovación del instrumental artístico del Teatro, está orientada a servir a la función social que preconizamos para el Teatro en esos momentos, y no obedece, de ningún modo, al ímpetu de un cuidado puramente artístico.
7. Lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico.
8. Nuestra actitud, por otra parte, es plenamente teatral. El camino que estamos trazando es el único por el que las grandes masas volverán al Teatro, al drama. [...]

Junto a Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, empiezan a escribir y representar obras de testimonio social, ya en los años sesenta, autores nacidos en torno a 1925, como Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded o Andrés Ruiz.

Las obras teatrales de esta tendencia presentan una *temática* característica de testimonio social: la injusticia y la alienación son sus dos constantes temáticas. Así se puede ver la deshumanización burocrática y la esclavitud del trabajador en *El tintero* (1961) de Carlos Muñiz, las miserias y angustias de los que preparan oposiciones en *Los inocentes de la Moncloa* (1960) de Rodríguez Méndez, la vida mezquina de una pensión en *La madriguera* (1960) de Rodríguez Buded, los obreros que se ven forzados a la emigración en *La camisa* (1962) de Lauro Olmo, las consecuencias de la instigación que ejercen las fuerzas retrógradas de un pueblo en *Los salvajes de Puente San Genil* (1963) de Martín Recuerda. Los *personajes* de estas obras de testimonio social están marcados por su condición de víctimas, bien a raíz de la guerra, bien por su situación social y económica.

Desde el punto de vista *técnico* son obras que siguen las pautas de un realismo bastante tradicional, aunque algunos autores buscan nuevas fórmulas en el teatro anterior a la guerra: es notable el influjo de de los esperpentos en

Martín Recuerda o en Carlos Muñiz, del sainete en Lauro Olmo o del teatro de García Lorca en varios de ellos.

El *lenguaje* de estas obras se aleja del de la comedia burguesa. Se trata de una lengua directa, sin eufemismos, en muchas ocasiones violenta y provocadora, en la que aparecen formas populares y coloquiales, voces malsonantes,... Estos autores buscaban siempre que la obra fuera accesible a un público amplio para transmitir mejor su mensaje de denuncia.

Entre los dramaturgos que expresaban su disconformidad con la realidad política española del momento se abrió un debate entre aquellos que estaban dispuestos a atenuar su crítica o mostrarla mediante alusiones, símbolos o guiños cómplices al espectador con tal de que las obras se representaran y fueran conocidas por el público, y aquellos que pretendían expresarse con libertad aun a riesgo de toparse con la censura y no ver sus dramas representados. En la época se identificaron ambas posturas con los nombres de *posibilismo* e *imposibilismo* y sus representantes más destacados fueron Buero Vallejo y Sastre, respectivamente. A ambos autores estudiaremos en profundidad a continuación.

«Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse; cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse.»

«Cuando yo critico el imposibilismo y recomiendo la posibilización, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse.»

«Ni siquiera en las sociedades políticamente libres se puede considerar que el escritor escribe con verdadera y absoluta libertad. Escribe también condicionado, aunque muchas veces ni siquiera se da cuenta de lo que está. Estos son problemas de nuestro tiempo que a menudo se han discutido entre nosotros y frente a los cuales yo siempre he proclamado la necesidad del posibilismo. Pero lo he proclamado, porque, en mi opinión, el posibilismo es una realidad: es decir, no hay otra cosa que posibilismo; lo que sucede es que los márgenes de este posibilismo son muy diferentes en cada lugar y, por supuesto, son dinámicos, variables y nosotros somos uno de los factores que los hacen variar; pero debemos tener muy en cuenta que nuestra presencia como autores tiene que ser una presencia efectiva, no una esterilidad; tenemos que hacer un posibilismo dinámico, progresivo, combativo.»

[Declaraciones de Buero Vallejo]

EL TEATRO DE ALFONSO SASTRE

Alfonso Sastre es el autor que más radicalmente ha combatido el teatro burgués. Sus obras han ido evolucionando desde planteamientos existenciales a sociales y después revolucionarios. Siempre ha buscado, en el terreno formal, la renovación acorde con las corrientes teatrales que se estaban desarrollando en Europa.

Se inició con grupos experimentales, como *Arte Nuevo*, con el que a finales de los cuarenta estrenó sus primeras piezas existencialistas. Posteriormente ha sido muy fructífera su aportación teórica al debate sobre el papel del teatro: en 1950 firmó con José María de Quinto el *Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)*, en 1960 redactó el *Manifiesto del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)*. Sostuvo con Buero Vallejo una polémica sobre el modo de luchar con el teatro para cambiar la sociedad durante la dictadura franquista: frente al *posibilismo* de Buero que buscaba aprovechar cualquier resquicio que permitiera la censura franquista para intentar cambiar la sociedad desde dentro, Sastre consideraba que esta actitud era una claudicación y optó por un teatro radical que apenas encontró forma de poderse representar fuera de círculos muy limitados debido a la presión de la censura y las dificultades que ponían los empresarios teatrales. Paralelamente, su evolución ideológica le ha llevado a planteamientos cada vez más extremistas: militante del Partido Comunista en los años sesenta, abandonó el Partido en 1974 para vincularse al independentismo vasco.

Teatro existencialista. De su primera época son *Uranio 235* (1946), *Cargamento de sueños* (1949), *El cubo de la basura* (1951) y ***Escuadra hacia la muerte*** (1953), que supuso un revulsivo en la escena española. Esta obra, interpretada por el Teatro Popular Universitario, fue prohibida a la tercera representación. En ella un grupo de soldados se encuentra castigado en una Tercera Guerra Mundial y, al ser obligado a protagonizar una misión suicida, se subleva asesinando al cabo. Después los soldados sienten, sin embargo, angustia y soledad y cada uno escapa de ellas a su manera: uno intentará sobrevivir en el monte, otro se pasará al enemigo y otro se ahorcará, mientras dos de ellos confían en el perdón. Los temas característicos de Sastre aparecen en esta obra: la opresión, la rebelión, la culpa, la expiación.

Teatro social. A partir de 1954 su obra se hace más política, radical y combativa, por lo que su teatro fue víctima de la censura franquista, del temor de los empresarios teatrales y también del desinterés del público burgués, que era el que iba al teatro, convirtiéndose, pues, en un autor maldito con grandes dificultades para estrenar.

A esta segunda época pertenecen obras que denuncian las injusticias y el poder tiránico como *La mordaza* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*

(1955), *En la red* (1959) o *La cornada* (1960). **La mordaza** trata encubiertamente el tema de la dictadura, la represión y la censura. Un personaje despótico asesina a quien fue víctima suya de la guerra civil y su familia lo sabe, pero sólo su nuera rompe la *mordaza* del silencio, compuesta de miedo, respeto y fidelidad familiar. El déspota muere en prisión y sus hijos reconocen el alivio que supone este desenlace

Teatro penúltimo (1965-1972). Insatisfecho con su teatro anterior, busca otros moldes expresivos en la fusión de la tragedia clásica, el esperpento de Valle-Inclán y el teatro épico de Bertold Brecht. A estas nuevas obras las denomina **tragedias complejas**. En ellas Sastre aspira a que el espectador acabe, como en la tragedia clásica, identificándose con los personajes y participando de su tragedia como una forma de concienciación social, pero no sin antes haber percibido crítica y distanciadamente la situación de esos personajes como en el esperpento o el teatro brechtiano. Las tragedias complejas se caracterizan por el empleo del humor, la fragmentación de las obras en múltiples cuadros, las intervenciones de un narrador, el empleo de músicas y canciones, la proyección de películas, el uso de diapositivas, fotografías y carteles, el juego de luces, el lenguaje salpicado de coloquialismos y el empleo de anacronismos distanciadores que conectan la realidad del drama con el presente del espectador. Son tragedias complejas *M.S.V. (La sangre y la ceniza)* (1965), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968), *Ejercicios de terror* (1972) y *El camarada oscuro* (1972).

La sangre y la ceniza o **M.S.V.** (iniciales de Miguel Servet Villanueva) trata el proceso inquisitorial de Miguel Servet, quemado por Calvino. **Crónicas romanas** es una versión del cerco de Numancia en la que se denuncia la violencia con la que se imponen los imperios, atropellando los principios de humanidad. **La taberna fantástica**, que no se estrenó hasta 1985, entra en el mundo del lumpen y la marginalidad y es una denuncia magistral de las injusticias del sistema.

Últimas obras. Desde los años setenta su teatro acentúa el compromiso político. Desde la década de 1980 vive en el País Vasco y es allí donde su teatro ha conseguido mayor éxito. Entre sus últimas obras, en la misma línea de la tragedia compleja, destacan *Tragicomedia fantástica de la gitana Celestina* (1982), *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por E.T.A. Hoffmann* o *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) en la que se despidió del teatro.

En su larga, fructífera y polémica trayectoria ha recibido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones (1985 y 1993) y el Premio Max de honor en 2003.

EL TEATRO DE BUERO VALLEJO

Vida. Antonio Buero Vallejo nació en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916. Desde su infancia se interesó por la literatura, sobre todo por el teatro, y por la pintura. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En 1936 se alistó en el ejército republicano. Al terminar la guerra civil, acusado de «adhesión a la rebelión» fue condenado a muerte y estuvo en prisión desde 1939 hasta 1946. Allí coincidió con Miguel Hernández con quien entabló una fuerte amistad. Al ser indultado y puesto en libertad, comenzó a colaborar en diversas revistas como dibujante y escritor de pequeñas piezas de teatro.

Su debut se produjo en 1949 con la publicación de *Historia de una escalera*, obra galardonada con el Premio Lope de Vega y que tuvo un gran éxito de público en el Teatro Español de Madrid. Durante la década de los cincuenta escribió y estrenó, en España y en el extranjero, obras tan significativas en su trayectoria literaria como *La tejedora de sueños*, *La señal que se espera*, *Casi un cuento de hadas*, *Madrugada*, *Hoy es fiesta* o *Un soñador para un pueblo*.

A pesar de varios problemas con la censura, en la década de los sesenta estrenó títulos como *El concierto de San Ovidio*, *Aventura en lo gris*, *El tragaluz* -que se mantuvo en cartel durante casi nueve meses- o *Las Meninas*, cuyo estreno en 1960 obtiene un éxito sin precedentes. Además, preparó versiones de Shakespeare (*Hamlet*, *príncipe de Dinamarca*) y Bertold Brecht (*Madre Coraje y sus hijos*).

Durante los sesenta y los setenta su fama se consolidó en España y el extranjero. Participó en actos de oposición al régimen franquista y realizó un ciclo de conferencias en varias universidades estadounidenses. En 1971 ingresó en la Real Academia Española.

Durante los primeros años de democracia en España no paró de estrenar obras: *Jueces en la noche*, *Caimán* y *Diálogo secreto o su versión de El pato silvestre*, de Henrik Ibsen, en 1982. En 1986 recibió el Premio Miguel de Cervantes por toda su trayectoria literaria. Compaginó su éxito en el campo de la literatura con su otra gran pasión, la pintura. En 1993 publicó *Libro de estampas*, donde se recogen pinturas acompañadas de textos inéditos del autor. En 1997 vio la luz su última obra, *Misión al pueblo desierto*, estrenada en Madrid dos años después.

El 29 de abril de 2000 murió en Madrid a consecuencia de un infarto cerebral.

ACERCA DE MI TEATRO

Lo que mi teatro es, no lo sé; de lo que intenta ser, sí estoy algo mejor enterado. Intenta ser, por lo pronto, un revulsivo. El mundo está lleno de injusticias y de dolor: la vida humana es, casi siempre, frustración. Y aunque ello sea amargo, hay que decirlo. Los hombres, las sociedades, no podrán superar sus miserias si no las tienen muy presentes. Por lo demás, mi teatro no se singulariza al pretenderlo: ésa es la pretensión común a todo verdadero dramaturgo.

La miseria de los hombres y la sociedad debe ser enjuiciada críticamente; la grandeza humana que a veces brilla en medio de esa miseria también debe ser mostrada. Considerar nuestros males es preparar bienes en el futuro; escribir obras de intención trágica es votar porque, un día, no haya más tragedias. El dramaturgo no sabe si eso llegará a suceder, aunque lo espera. Y, como cualquier otro hombre que sea sincero, no tiene en su mano ninguna solución garantizada de los grandes problemas; sólo soluciones probables, hipótesis, anhelos. Su teatro afirmará muchas cosas, pero problematizará muchas otras. Y siempre dejará –como la vida misma- preguntas pendientes.

Todo ello, de manera más bien implícita, claro está. El magisterio del teatro – de todo arte- guarda su mayor fuerza en las cuestiones que implícitamente presenta, no en las explicaciones con que las completa. Siempre tiene el teatro algo, y aun mucho, de didáctico; pero a través de lo que implica más todavía que de lo que explica. El teatro sólo didáctico es una redundancia del pensamiento discursivo; para eso, mejor escribir tratados.

Creo que mi teatro ha caminado –mejor o peor, según las obras y los años- sobre estos vectores generales. Atenido a ellos, ha significado –al menos, para mí- una experiencia de expresión y de comunicación por medio del arte, en la que persisten y se desarrollan preocupaciones muy personales: la del hombre como enigma, la del pueblo como víctima, la de la ceguera como alienación y desalienación simultáneas; la de nuestras torpezas históricas, que son asimismo actuales. Muéstranse en él también, me parece, inquietudes formales no desdeñables: lugares de acción insólitos (una escalera, una azotea); encabalgamientos de tiempo o tiempo riguroso (“Un soñador”, “Madrugada”), traslado de cegueras, sorderas y alucinaciones al público (“En la ardiente oscuridad”, “El sueño de la razón”, “Irene”, “Llegada de los dioses”), conversión del público en factor esencial del drama (“El tragaluz”), visiones oníricas o subconscientes (“Aventura en lo gris”, y tantas de las ya citadas)...

Cuando empecé, me llamaron realista, y ya era un imaginativo; pero la imaginación no estaba de moda. Contra abundantes reservas críticas, seguí aventurándola, y el tiempo me ha venido a dar, si no razón, razones. En ello prosigo, pues la fantasía es, también, una de las más formidables caras de la realidad.

Antonio Buero Vallejo (1972)

Ideas sobre el teatro. En estas declaraciones de 1972 Buero Vallejo fija algunas de las características de su teatro: el teatro como revulsivo social, atento a la realidad pero sin un planteamiento exclusivamente didáctico y sin desdeñar la imaginación; el teatro como medio de expresión y comunicación centrado en unos temas recurrentes (el hombre y sus preocupaciones, las injusticias que sufre el pueblo, la historia) y siempre preocupado por lo formal.

Antonio Buero Vallejo es un trágico. En su ensayo *La tragedia* (1958) fijó su concepto del género que, según él, tiene una doble función: inquietar y curar. Su teatro plantea problemas pero no impone soluciones e invita al espectador a que siga reflexionando tras el fin de la obra. Su teatro también invita a una superación personal y colectiva, a una lucha contra las fuerzas que destruyen al hombre y a una apuesta por la justicia y la libertad.

La tragedia de Buero Vallejo no es pesimista puesto que, aunque sea amarga, está abierta a la esperanza en la superación del dolor y la injusticia. *«Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda creo y espero en el hombre, como creo y espero en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves pero esperanzadoras interrogaciones»*. Por todo ello algunos críticos llaman a su teatro, *«teatro de la esperanza»*.

La crítica social. La ética y el compromiso con el ser humano. El teatro de Buero Vallejo siempre ha tenido una constante intención de testimonio o crítica social. Aunque muchas de sus obras tengan un alcance existencial, metafísico o moral, los personajes y las tramas de sus obras siempre se sitúan en un contexto socio-histórico concreto. Acerca de la polémica con Sastre sobre el modo de luchar con el teatro para cambiar la sociedad, Buero fue *posibilista* y defendió que se debía aprovechar cualquier resquicio que permitiera la censura franquista para intentar cambiar la sociedad desde dentro.

Las obras de Buero giran en torno a una oposición dialéctica: el anhelo de realización humana (la búsqueda de la felicidad, de la verdad, de la libertad) y sus dolorosas limitaciones (el mundo en el que vive). Dos son los principios que moverán a sus personajes: la responsabilidad humana y la esperanza.

Estos temas de sus obras son enfocados en un doble plano: el existencial y el social. En sus obras es muy habitual el deseo de ahondar en ciertos aspectos de la naturaleza humana: la soledad, la felicidad, el amor, la libertad, la doblez, la falta de autenticidad,... Pero siempre va a haber una denuncia de las injusticias desde un punto de vista social y político. Estos dos planos aparecen siempre entremezclados en su teatro, de tal manera que así

se entiende lo que él mismo dijo acerca de su temática: «*la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad*».

El autor no se escapa a la exigencia ética a que se ven sometidos los personajes (y los espectadores) de este teatro. El drama del intelectual o el artista enfrentado a su propia responsabilidad moral está presente en varias obras. *Las meninas* (con Velázquez como personaje principal), *El sueño de la razón* (protagonizada por Goya) o *La detonación* (con Larra como protagonista) son dramas de los artistas e intelectuales de su tiempo (y el nuestro) enfrentados con el poder. En cada uno de ellos hay una proyección del propio Buero, aunque quizás la coincidencia sea más palpable con la figura de Larra: ambos vivieron en una época absolutista, ambos se enfrentaron a una censura omnipresente, ambos experimentaron ilusiones y decepciones ante el advenimiento de un periodo de mayor libertad y ambos defendieron un «posibilismo» disconforme y no acomodaticio.

Simbolismo. Todas las obras de Buero Vallejo son formalmente muy diversas entre sí pero son siempre fieles a un propósito ético, una intención crítica y una estética trágica. Tras la apariencia realista se esconde siempre una construcción simbólica: en un conflicto existencial subyace un planteamiento ideológico, bajo un problema individual se descubre una tensión social.

Los personajes siempre esconden un significado profundo. Los personajes, nunca abstractos, nunca desprovistos de atributos individuales, encarnan siempre valores simbólicos. Los ciegos y los locos que habitan sus obras, siempre viviendo su limitación en soledad, representan la búsqueda de la luz y de la verdad.

De la misma forma los espacios escénicos adquieren también valores simbólicos. Espacios cerrados y espacios abiertos se oponen constantemente. La escalera de *Historia de una escalera* representa la existencia humana por la que transitan hombres y mujeres de manera infructuosa, la azotea de *Hoy es fiesta* reúne a los vecinos que comparten allí sus sueños de escape de una existencia sórdida y degradante; el sótano de *El tragaluz* acoge a las víctimas sin futuro; la celda, por ejemplo la de *La Fundación*, es siempre lugar de opresión y represión. Estos espacios no se limitan, por tanto, a ser meros escenarios para ambientar la acción.

Los personajes. El teatro de Buero Vallejo concede especial importancia al ser humano concreto. Los personajes de Buero representan individuos y como tales permiten ser estudiados uno por uno. Sólo atendiendo a su función dramática es posible realizar algunas observaciones generales.

En general ocupan un lugar subordinado en la estructura del drama al servicio de su significación global. Así, los personajes asumen funciones dramáticas más o menos constantes. La crítica ha destacado dos de estas funciones: la oposición entre contemplativos y activos y la de los personajes con taras físicas o mentales.

Contemplativos y activos. La escisión acción/contemplación se encuentra en la base del pensamiento dramático de Buero. Su sentido es esencialmente ético. La acción representa la eficacia a costa de la moral; la contemplación se atiene a la ética, sacrificando la eficacia.

El activo es un personaje destinado al rechazo por parte del espectador: utiliza la violencia, el engaño, la crueldad a favor de sus intereses o para lograr sus deseos. Eliminada la dimensión ética, el mundo se convierte en una selva y el personaje se justifica ante sí y ante los demás.

El contemplativo es un personaje incompleto, hondamente problemático, soñador, altruista, pero incapaz de realizar los sueños en el mundo en que vive. Encarna al héroe trágico, abocado casi siempre al fracaso, a la muerte, pero cuyo «ejemplo» encierra un sentido positivo, esperanzador.

La superación de esta antítesis entre moral y eficacia se plantea en algunas obras, por ejemplo en *El tragaluz*. Los investigadores han conseguido en el tiempo futuro una síntesis integradora:

ELLA. El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban ya no sabían actuar.

ÉL. Hoy ya no caemos en aquellos errores.

Ciegos y locos. El número de personajes afectados por limitaciones físicas o mentales que pueblan el teatro de Buero es numeroso: multitud de personajes son ciegos, sordos, cojos o locos. Estas limitaciones adquieren significados simbólicos: los ciegos y los locos que aspiran a conseguir la luz y la verdad se encuentran recluidos en su mundo, aislados de los demás.

La soledad, la limitación a que se ven sometidos, desarrolla en estos personajes con frecuencia un sexto sentido que permite a los ciegos *ver* más allá o más hondo que los videntes y a los locos percibir *realidades* que se escapan a los cuerdos.

La técnica dramática. A propósito de su teatro Buero Vallejo dijo: «yo me he pasado la vida, en mi propio teatro, experimentando». Siempre llevó a cabo una investigación formal intensa en su larga carrera dramática, siguiendo un camino propio, alejado de las modas vanguardistas.

En cuanto a la estructuras de sus obras, en sus doce primeras obras (hasta 1970) se mostró partidario de la *estructura cerrada*, es decir, aquella que concentra acciones en un espacio único o con pocas mutaciones y en un tiempo corto y presenta conflictos de creciente intensidad hasta llegar al clímax. En las once posteriores se mostró partidario de la *estructura abierta*, esto es, la que presenta la acción fragmentada en múltiples episodios, con frecuentes cambios de lugar y saltos de tiempo y presentación de los conflictos a la manera de la técnica cinematográfica, es decir, como una sucesión de acciones.

El espacio dramático, siempre de carácter realista, adquiere frecuentemente valores simbólicos. No son lugares donde solo se ambienta la acción. Las acotaciones en que se hace la descripción del escenario suelen ser detalladas y ofrecen a menudo soluciones técnicas para la representación.

El tratamiento del tiempo desempeña un papel importante en muchas de sus obras. En *Madrugada*, por ejemplo, hace coincidir el tiempo representado (dramático) y el tiempo de la representación (teatral). *Historia de una escalera* está planteada con sucesivas elipsis temporales que hacen que el espectador asista solo a las consecuencias de unas acciones realizadas en el tiempo elidido. *El tragaluz* presenta igualmente un tratamiento complejo del tiempo tal y como se estudiará más adelante.

La aparición de personajes-narradores en algunas obras constituye una novedad en la construcción del relato dramático. Estos personajes actúan como «mediadores» entre la historia que se representa y el público que asiste a ella. Las relaciones entre el narrador y la historia pueden ser diferentes: los investigadores de *El tragaluz* son meros observadores de una historia rescatada del pasado; en *La doble historia del doctor Valmy* el doctor es un testigo del drama de sus pacientes; la narradora de *Caimán* es una de las protagonistas de la obra.

La investigación formal más continuada y original que Buero Vallejo ha desarrollado en su teatro se centra en el problema de la participación, es decir, la identificación del público con determinados personajes, haciendo que la obra sea percibida como la ve alguno de los personajes gracias a los «efectos de inmersión». Así, el público puede ver los sueños de algunos personajes (*Jueces en la noche*) o escuchar el tren que solo suena en la mente de uno de los personajes de *El tragaluz*. Este procedimiento es llevado hasta sus

extremos en obras como *La detonación*, que se desarrolla prácticamente en su totalidad en la mente de Larra.

Trayectoria. En su trayectoria dramática se advierten tres etapas: una primera en la que se hace más patente el enfoque existencial, una segunda en la que prevalece el enfoque social y una tercera en la que el autor aporta nuevos recursos técnicos.

Teatro existencial (hasta 1957). El estreno de *Historia de una escalera* en 1949 supuso una ruptura frontal con el teatro de la época: no es una comedia burguesa ni una obra cómica. En ella retrata, a partir de la pobre vida material y espiritual de tres generaciones de varias familias trabajadoras de una casa de vecinos, la situación de pobreza y falta de salidas de una colectividad atrapada en un mundo miserable y sin futuro. Es el drama de la frustración: la realidad acaba imponiéndose sobre los sueños del individuo. La escalera, espacio cerrado y simbólico, y el paso del tiempo favorecen una estructura cíclica y repetitiva que subraya el fracaso de los personajes.

En la ardiente oscuridad (1950) es una tragedia ambientada en un colegio de ciegos, que viven felices y resignados a su condición, al que llega un ciego que irá contagiando a todos su angustia y su rebeldía. Uno de los ciegos lo matará para que la comunidad recobre la paz. La carga simbólica, como ya se explicó, está muy presente en toda la obra: la ceguera representa las limitaciones impuestas al hombre, bien por su condición, bien por la sociedad.

Otras obras de esta época siguen tratando esta temática existencial (la búsqueda de la verdad, la esperanza, la pureza moral,...) con abundante empleo de símbolos y elementos míticos o legendarios: *La tejedora de sueños* (1952), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954).

Hoy también es fiesta (1956) y *Las cartas boca abajo* (1957) anuncian ya un cambio de estética: la temática existencial se desarrolla en unos condicionantes sociales muy precisos.

Las obras de esta época responden al modelo estudiado de *estructura cerrada*: espacio escénico tradicional, progresión clásica de la acción,...

Teatro social (hasta 1970). Con el estreno en 1958 de *Un soñador para un pueblo* se abre una nueva etapa en su teatro, marcada por la elección de un subgénero teatral concreto: el drama histórico. La ambientación histórica es un recurso para sortear la censura. Esta es su manera de hacer un teatro *posible* trasponiendo los problemas del presente al pasado, por lo que los espectadores habrían de entender los conflictos de siglos anteriores como una alegoría del presente.

Dramas históricos son, además del citado de 1958 que tiene como protagonista a Esquilache, ministro de Carlos III, los siguientes: **Las Meninas** (1960) sobre Velázquez, **El concierto de san Ovidio** (1962) ambientada en el París de los años anteriores a la Revolución Francesa y **El sueño de la razón** (1970) sobre Goya. La historia sirve para plantear los problemas del presente: Esquilache es el ilustrado progresista que choca con los intereses reaccionarios, Velázquez es el artista que busca la verdad y la justicia pero que es combatido por la hipocresía y la corrupción cercana al poder, los músicos ciegos parisinos son símbolo de los oprimidos y explotados y Goya se enfrenta al poder tiránico.

La crítica social también está presente en otras obras de los años sesenta: **La doble historia del doctor Valmy** (1964, prohibida por la censura y estrenada doce años más tarde) es una ácida visión de la tortura y de la represión policial y **El tragaluz** (1967), drama en el que la época actual es observada desde el presente, que será estudiado más adelante en profundidad.

Las obras de esta época presentan una *estructura abierta*, esto es, presenta la acción fragmentada en múltiples episodios, con frecuentes cambios de lugar y saltos de tiempo y presentación de los conflictos a la manera del cine.

Teatro experimental. Desde 1970 Buero insiste en temas y procedimientos de su teatro anterior, pero se aprecia en su obra un mayor propósito experimental en consonancia con la literatura de la época.

Destacan de estos años dos obras: **La Fundación** (1974) y **La detonación** (1977). La primera nos presenta a un hombre que, tras haber confesado un delito bajo tortura, cumple condena en la cárcel. Ante la dureza de la situación, se refugia en la locura, creando la fantasía de vivir en una fundación que le ha invitado a escribir un libro. Sus ojos perciben todo de forma agradable hasta el momento en que la cordura le enfrenta con la realidad. **La detonación** se centra en la figura del escritor romántico Larra y en las causas políticas y sociales que motivaron su suicidio.

En estos años cultiva en sus obras los «*efectos de inmersión*», esto es, la identificación del público con determinados personajes, haciendo que la obra sea percibida como la ve alguno de los personajes. En **La Fundación** los cambios de decorados nos llevan desde lo que ve el protagonista (la fundación) hasta el espacio en el que se encuentra (la cárcel); **La detonación** se desarrolla prácticamente en su totalidad en la mente de Larra. El objetivo de estas técnicas experimentales es que el espectador participe más intensamente en la obra.

5. EL TEATRO EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

El teatro de los últimos años del franquismo sigue escindido entre el que sube a la escena de las salas comerciales y el que difícilmente consigue llegar a un público amplio ya sea por sus propuestas críticas o por su afán experimental.

En el **teatro comercial** de aquellos años triunfa **Antonio Gala**, autor de obras que se caracterizan por el tono poético, una simbología fácil, la presentación escénica convencional y cierta intencionalidad moralizante. Entre sus obras más exitosas están *Anillos para una dama* o *Las cítaras colgadas de los árboles*.

En los años sesenta continúa el **teatro realista de intención social**, como ya se adelantó en el apartado anterior. Alfonso Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez o Lauro Olmo siguen escribiendo nuevos textos en los que además del propósito crítico se advierten nuevas formas escénicas.

En estos años se dan a conocer también una serie de autores jóvenes que consideran agotado el teatro realista, al que se oponen, y defienden un *nuevo teatro* o **teatro experimental**, en línea con la renovación estética de los otros géneros literarios. Estos autores miran a las vanguardias que consideraban el teatro como un espectáculo en el que el texto literario no es el elemento central sino uno más de la representación. Por ello cobran especial importancia la escenografía, la luz, el sonido, el vestuario, los efectos especiales, la música, la expresión corporal,... Este teatro experimental también romperá la tradicional división entre el escenario y los espectadores, haciendo que la escena abarque toda la sala o que el público participe en el espectáculo. En cuanto a los temas sigue la denuncia social y política del franquismo (falta de libertades, opresión, alienación, injusticias,...). Entre los autores experimentales destacan Luis Riaza, José Ruibal, Miguel Romero Esteo o José María Bellido.

Fernando Arrabal, que en los años cincuenta ya había escrito obras antirrealistas y repletas de elementos surrealistas y absurdos (*Pic-nic*, *El triciclo*), crea en los sesenta el *teatro pánico*, un teatro total que exalta la libertad creadora y persigue la provocación y el escándalo del espectador. En su teatro irán apareciendo ingredientes del teatro del absurdo, influencias surrealistas, elementos expresionistas, formas propias del vodevil y la revista musical,..., todos ellos empleados con un espíritu claramente transgresor. Ejemplo de este teatro total es *El cementerio de automóviles*.

En los últimos años del franquismo surgen por toda España multitud de grupos teatrales al margen del teatro comercial que van a representar obras realistas de intención social, obras experimentales y obras extranjeras

contemporáneas. Entre estos grupos de **teatro independiente** sobresalen *Els Joglars*, *Els Comediants*, *Tábano*, *Los Goliardos*, *Teatro de Cámara de Zaragoza*,...

6. EL TEATRO EN LA DEMOCRACIA

El último cuarto de siglo XX trajo a la escena española una gran variedad de manifestaciones teatrales: obras comerciales, piezas experimentales, obras realistas con intención social, farsas más o menos esperpénticas, dramas históricos,... El teatro comercial ha continuado con obras melodramáticas, dramas costumbristas y piezas cómicas. El teatro independiente perdió fuerza, finalizaron su labor muchos grupos de teatro, aunque aparecieron otros nuevos: *Dagoll-Dagom*, *La Fura del Baus*, *La Cubana*,...

Durante estos años se siguen representando obras de Buero Vallejo, Sastre, Gala,... Entre los autores que estrenan en las tres últimas décadas del siglo XX destacan Francisco Nieva, José Sanchis Sinisterra y José Luis Alonso de Santos.

Francisco Nieva, que venía escribiendo desde los años cincuenta pero sin estrenar, cultiva un teatro antirrealista que combina elementos surrealistas, oníricos, fantásticos e imaginativos. Su teatro da especial importancia a la escenografía, el vestuario, el maquillaje, las luces, los sonidos,... Entre sus obras destacan *Sombra y quimera de Larra*, *La señora Tártara* o *Coronada y el toro*, ejemplo esta última de lo que él llamo «teatro furioso».

José Sanchis Sinisterra es autor de una obra muy variada: revisiones de textos clásicos como *Ñaque*, dramas históricos como *¡Ay, Carmela!* y piezas experimentales con intención crítica como *Valeria* y *Los pájaros*.

José Luis Alonso de Santos es un maestro de la comedia de costumbres, ambientada en la ciudad moderna con los problemas que en ella se encuentran (paro, delincuencia, droga). Valgan como ejemplos *La estanquera de Vallecas* o *Bajarse al moro*.

«El teatro conmueve, ilumina, incomoda, perturba, exalta, revela, provoca, transgrede. Es una conversación compartida con la sociedad. El teatro es la primera de las artes que se enfrenta con la nada, las sombras y el silencio para que surjan la palabra, el movimiento, las luces y la vida». [V. H Rascón]