

***TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX***

CÉSAR OLIVA  
Universidad de Murcia



Las artes, en general, y las de la escena, en particular, se han desarrollado a compás de las inquietudes, apetencias y dictámenes de la sociedad, receptores constantes de todo tipo de manifestación estética. Desde sus más tempranas muestras, las formas rituales provocaron siempre acercamientos con los primitivos públicos, que veían en la danza, en el canto coral, y en los monólogos del exarconte, textos que se relacionaban con sus problemas y apetencias. Al hablarles de sus dioses, reyes y héroes, se advertían como piezas del engranaje social en el que se encontraban. De ahí que respiraran hondo (catarsis lo llamó Aristóteles) cuando comprendían el alcance de las peripecias a las que había llegado la tragedia. Incluso en la comedia, reían (otra forma de catarsis) cuando notaban el conflicto entre lo que es y lo que podía ser, la paradoja, el equívoco, el *quid pro quo*.

En este elemental principio se basa toda la historia del teatro. En la estrecha relación entre los artistas propiamente dichos, y quienes se transforman en tales por el mero hecho de la contemplación; es decir, el público, participantes activos en la cadena de comunicación que establecen los escenarios. No hay nada más auténtico que un espectador cómplice de cuanto pasa en las comedias. Es el primer interesado en su desarrollo, quien empuja a los personajes a hacer lo que creen que deben de hacer, y los que se alegran de las salidas de ingenio de los poetas (cambios inesperados en el desarrollo de la trama), al buscar soluciones sorprendentes a lo que parece no tenerlas.

Esta elemental formulación teórica es aplicable a cualquiera de los periodos de los que se nutre la historia del teatro, y la de su representación, de manera que bastaría aplicar la fórmula producción escénica es igual a recepción social para comprobar cuándo el arte ha estado cerca o cuándo lejos de sus principales componentes. Sin ir más lejos, parece evidente la relación de simpatía que se produjo en la antigua Grecia, cuando en las fiestas dionisiacas todo el mundo acudía a los *koilon*. No se explica de otra manera el tamaño de éstos para comunidades que no deberían de ser, entonces, muy populosas. Como relación de simpatía se debió de producir en los londinenses de 1587, cuando, movido por el negocio que suponía el teatro, Hanslove mandó edificar al sur del Támesis The Rose para que, a partir de ese momento, se desencadenase una carrera de construcciones de locales, que dieran respuesta a la enorme demanda que estalló en la hasta entonces bárbara corte isabelina. Similar ocurrencia se produjo en los corrales españoles contemporáneos, y en otros cuya relación se hace innecesaria para nuestra pretensión actual.

La historia del teatro, pues, es la historia de una demanda, de un deseo irrefrenable del público de oír comedias – como antes se decía –, o de asistir a los ricos locales del siglo XIX, sustituidas las vetustas lunetas por butacas aterciopeladas y aptas para las dos horas largas de función. La historia del teatro es la historia de una reciprocidad, de un enganche entre artistas y público, de una satisfacción estética. Desde un cierto tiempo, que se prolonga lentamente por las banderías del XVIII hasta introducirse en las tertulias decimonónicas, a veces se rompía esa comunión, más por el signo de vitalidad que denotaba ser partidario de una u otra tendencia, que por intolerancia de las gentes. Por eso, el teatro se adentra en el siglo XX por los caminos de una polémica crisis, siempre de visos intelectuales, que alcanza al público tardíamente, y cuando los mediadores se hacen tangibles. No se le pregunte a un ciudadano español de finales del XIX si prefiere la comedia novelesca o el drama poético porque probablemente contestará que le basta con ver una obra de Echegaray o un sainete de Ricardo de la Vega.

Ésa es la primera señal de identidad que llega al siglo XX, y que nos da pautas para comenzar a especular sobre la entidad y características de la escena española: la profunda divergencia que se empieza a producir entre un teatro de gusto popular y otro que no lo es. Cuestión que no había sido habitual a lo largo de la historia del teatro. Ni siquiera en el Romanticismo, con sus polémicos estrenos, se atisbó más separación de públicos que el motivado por la diferencia en los precios de las localidades. Fue la eclosión naturalista, por un lado, con su inmediata oposición simbolista, y el desarrollo de clases sociales absolutamente estratificadas, lo que produjo un fenómeno propio del siglo XX: la paulatina separación de públicos, primero, y la subsiguiente desaparición del puramente popular. La sociedad moderna fue reclamando, poco a poco, espacios propios para la ocupación de su ocio, la contemplación de las obras que quería, e incluso de sus intérpretes favoritos. Y dado que, en principio, fue la burguesía la que pagó teatros y producciones, sería su gusto el que fundamentalmente se impondría. Ése fue también el punto de partida del panorama con que el teatro europeo había abierto el siglo XX.

Con la perspectiva que da el puente entre siglos en que nos encontramos, no es difícil advertir tres periodos a lo largo del que termina con ciertas identidades artísticas y sociales, que responden a otros tantos tramos de nuestra historia con características próximas. En cada uno de ellos se desarrolla una etapa importante de nuestra escena, con señales claras y específicas. La primera corresponde a los cuarenta años aproximados que median desde la pérdida

de las últimas posesiones en Ultramar hasta el final de la guerra civil; y fíjense que se incluyen épocas aparentemente tan dispares como son la monarquía borbónica, la dictadura de Primo de Rivera, la II República e incluso la sublevación militar que originó la contienda. El teatro español apenas sí varió en sus comportamientos básicos en cada uno de esos momentos, aunque bien es cierto que lo intentó. Pero ni las comedias dejaron de escribirse de manera distinta, ni el público cambió de hábitos y costumbres adquiridos de mucho tiempo atrás.

El segundo periodo abarca otros cuarenta años aproximados, ocupados por la dictadura de Franco. Aunque muchas de aquellas formas tradicionales permanecieron durante bastante tiempo, aparecieron nuevas tendencias estéticas o, por mejor decir, nuevas formas de viejas estructuras teatrales. El público inició un paulatino despegue de los teatros, puesto que ni las comedias de antes cubrían sus apetencias, ni las nuevas estaban a la altura de otros medios de expresión artística, como el cine, cuya espectacularidad significó un duro golpe a la precaria industria teatral<sup>1</sup>.

La tercera y última etapa se inicia con la recuperación de las libertades públicas, tras un comprimido e intenso periodo de transición política hacia la democracia, alcanza el final de siglo en el que nos encontramos, y es fácil que se interne y prolongue durante el siglo XXI. Desde la proclamación de la Constitución de 1978, la escena española, como veremos posteriormente con más detalle, sufre una serie de cambios tan importantes que apenas sí mantiene determinadas constantes propias del siglo XX. Se puede decir, sin temor a equivocarse, que entre el teatro español que empezó la centuria y el que la acaba media un auténtico abismo<sup>2</sup>.

## LA SOCIEDAD TEATRAL DE PRINCIPIOS DE SIGLO

El teatro español llegaba al siglo XX en una de sus etapas más florecientes. Y esto es así porque disponía de un público fiel, que acudía a los teatros de manera regular. La escena no sólo era la principal ocupación para llenar el ocio, sino algo integrado en la vida social, que producía una información constante (en 1894, Salvador Canals fundó el Diario del Teatro, periódico dedicado

<sup>1</sup> Para más datos e información de este periodo, ver *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1988, páginas 67-86.

<sup>2</sup> Así mismo el lector encontrará ampliada esta etapa en «El Teatro», dentro *Los nuevos nombres 1975-1990*, HCLE 9, Barcelona, 1992, páginas 432-458.

exclusivamente al arte escénico), motivado por el culto a los actores y actrices que formaban las cabeceras de cartel. Éstos, con comedias para todos los gustos, abastecían a los españoles de manera sorprendente a principios del siglo. Los teatros multiplicaban sus funciones, y ofertaban una variedad de precios sorprendentes, con el fin de no perder cliente alguno. A finales del pasado XIX, locales hubo que programaban el llamado *teatro por horas*, algo así como funciones de sesión continua, en las que los cómicos daban numerosas representaciones de muy variadas obras para abastecer a tan numeroso público<sup>3</sup>. Es cierto que esto pasaba principalmente en las grandes capitales, Madrid sobre todo, pero no es menos cierto que las compañías giraban por toda España, y no sólo las de menor categoría. Rafael Calvo, Antonio Vico, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Emilio Mario, Enrique Borrás, salían a provincias y producían auténticas conmociones sociales, tal era su popularidad.

La especialización de teatros por géneros era algo habitual. La Zarzuela, el Apolo, Eslava, Novedades, Cómico, programaban género chico y zarzuelas; en el Eslava y en el Pavón se estrenaron las más famosas revistas; el Español y el Princesa (actual María Guerrero) eran para la alta comedia y el drama. Bastantes años después de la guerra, todavía el Comedia, el Infanta Isabel y el Lara suponían sedes estables para distintas formas de comedia. En Madrid, incluso, y siendo empresarios del Teatro Español María Guerrero y Díaz de Mendoza, se pusieron atractivos anuncios para las distintas funciones, según el público de cada una de ellas: *lunes clásicos*, *miércoles de moda*, *sábados blancos*, *funciones populares*, *sesiones «vermouth»*<sup>4</sup>, etc. Sólo los toros, en temporadas más concretas, podían hacer sombra al negocio del teatro. De ahí que la intelectualidad del 98, por ejemplo, no fuera demasiado taurófila en general.

Es evidente que el desmesurado desarrollo de la producción teatral venía dado por una serie de factores, cuatro de los cuales los vamos a señalar como **características básicas del teatro español de las primeras décadas del siglo XX**. En primer lugar, la presencia de un público numeroso y en aumento. En contra de lo que se ha dicho sobre el descenso de espectador potencial, por causa del desarrollo industrial de la segunda mitad del XIX, esta circunstancia

<sup>3</sup> *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, María Pilar Espín Templado, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1995.

<sup>4</sup> «La última oportunidad», de Alberto Fernández Torres, en *Revista ADE Teatro*, Madrid, 1999, páginas 315.

coadyuvó a animar las taquillas. Estamos hablando de una población que crece, en el primer tercio del siglo XX, un 33%, con un aumento de la renta per capita del 54%, y tasa anual superior a Alemania, Francia, Italia, Reino Unido y Suecia (al menos, entre 1913 y 1922)<sup>5</sup>. España había sacado indudable provecho de su neutralidad en la I Guerra Mundial, viviendo un espectacular crecimiento sobre todo en sus clases medias. Por el contrario, los campos empezaron una lenta despoblación, cosa que, en lo que se refiere al negocio teatral, benefició más que perjudicó. Las grandes ciudades se vieron inmersas en importantes movimientos migratorios, y ahí estaban los teatros para satisfacer el tiempo libre que los primeros logros sociales empezaron a otorgar. La media de representaciones por mes, en el Madrid de la segunda década del siglo, es de mil. «En enero de 1923, se hicieron 1531 representaciones, con 37 estrenos correspondientes a 158 obras en 22 teatros», en palabras de Dru Dougherty y María Francisca Vílches de Frutos<sup>6</sup>.

En segundo lugar, ese elevado público, permanente y fiel, podía elegir entre una enorme variedad de géneros (comedias, dramas, sainetes, zarzuelas, variedades, circo, magia... hasta teatros privados o íntimos, en los que se podía ver aquello que los comerciales no daban, aunque justo es decirlo en proporciones casi insignificantes), provocando la necesidad de contar con numerosos textos teatrales. En el Catálogo General de la Sociedad General de Autores, de 1913, figuran nada menos que 20.000 títulos<sup>7</sup>. Hay, pues, una notable demanda que obligaba a las compañías a tener funciones preparadas para cualquier coyuntura. No se puede negar que la escena era el objetivo principal de cualquier escritor que se precie. No sólo por la superior fama que conseguía, sino por los ingresos así mismo mayores que los de cualquier tipo de edición. Ahí tenemos el clarificador ejemplo de Galdós, enriquecido por sus novelas y episodios nacionales, pero empresario del Teatro Español en pleno periodo de madurez creadora. Los autores escribían continuamente para poder abastecer todos esos espacios. Antonio Flores dice que, entre los siglos XIX y XX, un dramaturgo necesitaba una media de seis estrenos por temporada para vivir

<sup>5</sup> AAVV, España: Economía, José Luis García Delgado (dir.), Espasa Calpe, Madrid, 1988 y AAVV, Lecciones de Economía Española, José Luis García Delgado (dir.), Civitas, Madrid, 1995. Cit. por Alberto Fernández Torres.

<sup>6</sup> *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1990, página 18.

<sup>7</sup> Citado por José María Fernández Vázquez, «El teatro en la España de la segunda mitad del siglo XIX», tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 1997, página 255.

holgado<sup>8</sup>, cifra que sólo superaban la media docena de dramaturgos importantes del momento. Muy importantes, porque lo normal era presentar más de una por año. Benavente, por ejemplo, llegó a contar con ocho obras nuevas en una misma temporada. En conjunto, los estrenos que se ofrecían, a lo largo del primer tercio del siglo, podían oscilar entre 150 y 220 por temporada.

Como tercer rasgo definitorio del tiempo en que nos encontramos, la demanda de obras, la urgencia en servir las, y la lógica ausencia de innovaciones, conformó un tipo de comedia que pudiera tener público seguro y suficiente para mantener una producción. Hay que tener en cuenta que las compañías partían del concepto de repertorio. Todas tenían una serie de títulos preparados para, en caso de fracasar el estreno, anunciar inmediatamente una reposición, mientras que se ensayaba la siguiente comedia. Este sistema generó un modelo de obra dramática acorde con el público que la pagaba. Realmente eran obras de encargo, para actrices y actores determinados (las cabeceras de cartel), a las cuales se le confeccionaban comedias como trajes. Lo que significó un cierto acomodo en formas y conceptos propios de la clase que los demandaba. De ahí que las obras se movieran en determinados parámetros de convencionalismo, que cuando rozaban la transgresión, podían revolverse contra sus autores. Benavente lo intentó con *El nido ajeno* (1896), y nunca más habló del adulterio de manera tan tolerante. Escandaloso fue el estreno de *Electra* (1901), de Galdós, que superó las barreras de las buenas costumbres por una oportunísima actualización del tema de la intolerancia religiosa. Otros ejemplos se pueden aportar, aunque siempre son excepciones que confirman la regla del escribir manso y recatado que decía Valle-Inclán para las niñas del abono<sup>9</sup>.

Este tipo de comedia, estas formas teatrales, estaban motivadas por unos artistas propios del momento, cuarto rasgo característico de este periodo. El siglo XIX había sido el de los actores y actrices, *divos* llegó a llamárseles, pues su culto superó con creces al de poetas y autores que hasta el momento eran centro del fenómeno teatral. Éstos se pusieron al servicio de aquéllos, escribiendo las comedias que les pedían, las cuales, como vimos antes, no debían

<sup>8</sup> Cit. por Daniel Poyán Díaz, *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*, Ed. Gredos, Madrid, 1957, vol I, pág. 40.

<sup>9</sup> Cit. por Dru Dougherty, en un *Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Espiral Ensayo, Madrid, 1982, página 72. La entrevista es la titulada «Nuestras visitas. Don Ramón del Valle-Inclán», y fue publicada en *La Esfera*, Madrid, 6 de marzo de 1915.



de romper el esquema que el público solicitaba. Son célebres las peticiones de un Fernando Díaz de Mendoza a doña Emilia Pardo Bazán: «Hágame una comedia de las que gustan», o confesiones, como la de Eduardo Marquina, que decía: «Ahora seguiré trabajando... Hay que ganar el pan de cada día. Voy a escribir una obra para Thuiller, otra para Lola Membrives. Debo cumplir las promesas hechas a Margarita Xirgu y a Santiago Artigas de darles nuevas obras»<sup>10</sup>. Estar en la lista de espera de Benavente era un honor, pero más normal era que María Fernanda Ladrón de Guevera le pidiera una comedia a Benavente.

Cada público tenía unas preferencias determinadas, aunque por supuesto podía abarcar más de una modalidad. Para el burgués habitual de los teatros de la época su principal preferencia era la comedia benaventina, y autores que se movían en líneas estéticas afines (Linares Rivas, Martínez Sierra). También el drama neorromántico en verso (Villaespesa, Marquina, Fernández Ardavín), gozaba del favor de este tipo de espectador, habituado a los teatros. En un nivel inferior, pero con partidarios mayores en número, el sainete y la comedia costumbrista (Arniches, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero), sobre todo en su vertiente musical de la zarzuela.

La zarzuela había tenido un espectacular lanzamiento en el siglo XIX, con autores de la talla de Barbieri, para caer en cierta reducción a través del sainete corto, e iniciar su canto del cisne con los últimos grandes títulos de los años diez, veinte y treinta de nuestro siglo. La zarzuela colmaba buena parte de las apetencias del público, pues a tramas sencillas y fáciles de acceder se les añadía músicas espléndidas y pegadizas. En este territorio obligado es citar algunas fechas señeras en la historia del género. Como el estreno de *Molinos de viento* (1910), de Pablo Luna, una de las primeras zarzuelas largas del nuevo periodo, o *Las golondrinas* (1911), de Usandizaga, *Doña Francisquita* (1923), del maestro Vives, o los grandes títulos de Moreno Torroba, que constituyen quizás las últimas grandes zarzuelas: *Luisa Fernanda* (1932), *Adiós a la bohemia* (1933) y *La Chulapona* (1934). Con ellas, *La tabernera del puerto* (1936), del maestro Sorozábal. El incendio del Teatro Novedades, en 1928, y el cierre del Apolo, un año después, fueron premoniciones sobre el principio del fin de un género que había concitado el entusiasmo popular durante años.

<sup>10</sup> Alberto Fernández Torres, art cit, página 312.

Mención aparte hay que hacer de otro género musical, la revista, de menor pretensión que el anterior, pero que lograba, a veces, éxitos populares superiores. La conocida zarzuela *La Corte del Faraón*, de Perrín y Palacios, música de Vicente Lleó, estrenada en el Eslava en 1910, supuso un modelo de picaresca y audacia que serviría de tono adecuado para el nuevo género. Nuevo género que llegó a su punto máximo con *Las Leandras* (1931), de González del Castillo y Muñoz Román, revista que paralizó literalmente Madrid, y lo puso a cantar *Los Nardos* como emblema de un nuevo periodo político. Al día siguiente de su estreno, el 12 de noviembre de 1931, el debate iniciado en las Cortes por Romanones, en defensa del exiliado Alfonso XIII, quedó aplazado<sup>11</sup>.

## TEATRO Y SOCIEDAD DE POSTGUERRA

Si la guerra civil apenas supuso innovación alguna en el teatro español, la postguerra sí que hizo posible la conformación de un género dramático, evolución de la comedia benaventina, que daba respuesta a las apetencias de una sociedad en la que la escena no podía tener más misión que divertir y entretener. No estaba la España de los cuarenta para innovaciones o formas evolucionadas del drama. Todo lo contrario. Procuraba mantener aquellos comportamientos que funcionaban antes de la guerra, y que eran aptos al espíritu surgido principalmente del pensamiento falangista, activador ideológico primordial del nuevo régimen. Se trataba de hacer un teatro «de protagonista», partícula de un Ser que llamaban Patria, «cuya poesía es la que mana del inextinguible cenit de nuestra raza y de nuestro suelo físico amasado con la carne de nuestros muertos», en palabras de Tomás Borrás<sup>12</sup>. Nunca se llevó a la práctica esta teoría. La comedia giró por otros derroteros, procedentes tanto de la veta benaventina como del sainete arnichesco.

Los veintiséis millones de españoles que habían sobrevivido a la guerra civil, de los cuales la mitad todavía se ganaban la vida en el campo, seguían siendo espectadores potenciales. Sin embargo, el cerco se fue estrechando en torno al 27% que representaba el sector servicios, agrupado en las grandes ciudades. El resto fue relegando su interés por el teatro, porque tampoco éste mostró demasiada inclinación por aquel público. Las carteleras fueron reduciendo

<sup>11</sup> Datos tomados del artículo de Manuel Lagos «El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939: Opera, Zarzuela y Revista)», *ADE Teatro* 77, Madrid, 1999, páginas 264-273.

<sup>12</sup> Revista Nacional de Educación, núm. 35, Madrid, noviembre de 1943.

sus ofertas hacia un tipo de comedia que se hacía inalcanzable para el espectador popular, acostumbrado al sainete. Éste, diluido primero en la nostalgia de la zarzuela, terminó por ser un género marginal, para ser rememorado posteriormente bajo modernas formas sociales (*Hoy es fiesta*, 1956, de Antonio Buero Vallejo, o *La camisa*, 1960, de Lauro Olmo).

Por otro lado, una paulatina pero pertinaz subida de precios en las entradas fue reduciendo las posibilidades de las clases menos favorecidas, que encontraron en el cine un producto más fácil de digerir y bastante más barato que el teatro. El competidor había asomado la cara en la década de los treinta, con la normalización del sonoro, pero en los cuarenta, la llegada del color y la revolución técnica de una fotografía impecable fue relegando la escena en las prioridades del ocio nacional. Ya decía Víctor Fuentes que «los dos pilares de nuestro teatro clásico, la aristocracia [...] y el pueblo han abandonado el teatro; el pueblo, en la baratura del cine encuentra un sucedáneo del teatro»<sup>13</sup>. Es curioso cómo, en 1941, el Teatro Nacional María Guerrero montó *Lo que el viento se llevó*, adaptación teatral de la novela de Margaret Mitchel, que acababa de ser un éxito extraordinario en las taquillas de todo el mundo. La puesta en escena de Cayetano Luca de Tena, primera que hizo en su época de director del Español, fue un rotundo fracaso. Apenas duró dos semanas en cartel, y aunque las críticas no fueron demasiado duras, advirtieron que «el conjunto adoleció de la confusión y lentitud que imprime la obra»<sup>14</sup>. Este dato nos parece sumamente significativo por la pérdida de credibilidad que el teatro empezaba a tener con respecto al nuevo arte. Pérdida de credibilidad que se acentuaba al comparar el viejo estilo de interpretación declamatoria, que aún empleaban nuestros actores, con aquellas *estrellas* del cine americano, que actuaban como si estuvieran en su casa.

Otra circunstancia que marca el declive de un teatro que intenta aguantar el tirón de la espectacularidad la encontramos en el ejemplo del actor y empresario Enrique Rambal. Durante años estuvo empeñado en la batalla por lo sorprendente escénico, ideando trucos y tramoyas que admiraban al ingenuo espectador de entonces. Hacía grandes decorados de cartón-piedra, que bien

<sup>13</sup> Víctor Fuentes, *La marcha del pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, 1980, página 130.

<sup>14</sup> Diario Madrid, 16 octubre 1941. En *El teatro público en España (1939-1978)*, de Francisca Bernal y César Oliva, La Avispa, Madrid, 1996, página 39.

podían «romperse» para inundar de agua la escena, o quemarse como si de la Roma de Nerón se tratara o cambiarse en un abrir y cerrar los ojos en múltiples combinaciones. Esto se admitía con ilusión cuando el público no tenía más referentes que las paupérrimas tramoyas españolas del siglo XIX. Pero cuando se trataba de filtrar un muerto por las paredes, atronar la sala con un tren en marcha o luchar con los salvajes del Oeste, nada había como el cine. El cine fue el fin de Rambal, y el del teatro-espectáculo.

La escena tuvo que ingeniárselas con nuevos tratamientos en los que la palabra, junto a un moderno concepto del tiempo dramático, hiciera vana la comparación con otros modos de expresión. Si en el extranjero autores como Priestley o Coward, Sartre o Camus, Williams o Miller, buscaron fórmulas distintas, en España apenas sí hubo una preocupación inicial por buscar soluciones acordes a los nuevos tiempos. El público, ese público que se configuró después de la guerra civil, se conformó con tendencias conocidas y tópicas (Monleón lo llamó «teatro de lo sabido»<sup>15</sup>), permitiendo sólo algunas soluciones de autores de ingenio como las de Enrique Jardiel Poncela. Pero Jardiel nunca dejó de pensar en el público cuando decía: «El autor que pretenda hacer arte no debe ir jamás a favor de los gustos del público; pero nadie, ni siquiera el autor que pretenda hacer arte, debe olvidar los gustos del público. No puede uno ponerse de espaldas al público; el escenario está de frente»<sup>16</sup>. Precisamente esa nueva comedia nacional de los cuarenta, denominada en los manuales como *teatro de evasión*, intentó parecerse en algo a las obras que ponían magia, misterio y elegancia en los escenarios ingleses y americanos, principalmente. El público español de entonces prefería la evasión a la reflexión.

Hay que decir, enseguida, que el teatro de postguerra sufría una rigurosa censura. Pero, en contra de lo que se ha venido diciendo, no estamos muy seguros de qué influencia, al menos en la primera generación de autores, justifique plenamente su baja condición estética. Creemos que, sin ella, los dramaturgos de estreno habitual hubieran escrito las mismas comedias. José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, *Tono*, Carlos Llopis, Joaquín Calvo Sotelo, Edgar Neville, Jardiel Poncela y Mihura inclusive conocían muy bien los límites de lo tolerable, precisamente porque todos ellos conocían muy bien lo que

<sup>15</sup> José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Madrid, 1971.

<sup>16</sup> Enrique Jardiel Poncela, «Entrevista Universal» en *Tres comedias escogidas*, prologada por Evangelina J. Poncela, 3ª ed., Aguilar, Madrid, 1962, página 74.

era el público teatral. Hay que recordar que, entre otras cosas, la censura prohibía expresamente la «crítica a la ideología o práctica del régimen», «al orden civil», cualquier ataque a la «moralidad pública», la «apología de ideologías no autoritarias o marxistas», así como «cualquier obra hostil al régimen». ¿Qué autor de los citados iba a vulnerar esas normas? A la censura política se unía la religiosa, en la que, además del «uso del lenguaje considerado como indecoroso», la crítica a la propia «religión como institución y jerarquía», o la «moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión», se reiteraba la prohibición a «las opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba»<sup>17</sup>. La censura pesó mucho más en la segunda generación de postguerra, en aquellos autores que no habían estrenado con anterioridad, como Buero Vallejo, Alfonso Sastre y, en general, a los llamados *realistas*. Hasta la liberalización de Fraga, en 1964, no se produjeron avances notorios en las posibilidades de hacer, desde la prensa y desde el escenario, ciertas críticas al régimen. A partir de ahí se dieron algunos avances, no evidentes hasta el aperturismo de Pío Cabanillas, en 1974, justo cuando el régimen empezaba su final.

Si repasamos las cuatro características aportadas al periodo anterior, y las comparamos con el de postguerra, comprobaremos que los cambios producidos no fueron demasiados notorios. Se experimenta un cierto descenso de público, pero todavía la gente acude a los teatros de género, gusta de las comedias cómicas, contempla las zarzuelas como auténticos ejercicios de nostalgia, y prefiere al actor que se la juega cada tarde y cada noche cara al público frente al que se escuda tras la cámara cinematográfica. Se siguen escribiendo bastantes obras, aunque aquí el descenso cuantitativo es más significativo por el mero hecho de que las posibilidades de estreno disminuyen de manera notable. Todas las comedias se inscriben en el citado esquema del *teatro de evasión*, que no es sino prolongación de la comedia benaventina, en la que un convencional planteamiento, salpicado de frases de ingenio, bastaba para mantener la atención de un espectador no demasiado exigente. Todavía se producían comedias de encargo, aunque los autores no conseguían atraer demasiado a un espectador cada vez más exigente. José Vicente Puente adelantaba, en 1941, una situación sin salida: «La realidad es que aún estamos esperando la figura teatral de nuestra generación. La escena española actual sigue calentándose con nombres viejos, conocidos y gastados. Benavente, los Quintero, Arniches [...] Vamos a figurarnos – y seguimos el más puro camino de la hipérbole – que Benavente desapa-

<sup>17</sup> Entresacadas de *El teatro desde 1936*, cit, páginas 83-84.

rece como repertorio y como estrenista del «teatro español». ¿Quién queda? ¿Quién llena el hueco?»<sup>18</sup>. La crítica no terminó de encontrar esos autores que respondieran al nuevo modelo de sociedad. Quizás porque fuera imposible. Lo que apenas cambió en las primeras dos décadas fueron los artistas, pese a que a bastantes de ellos la guerra les sorprendió fuera de España, manteniendo un exilio corto y circunstancial. Tampoco se modificaron los sistemas de producción, la vigencia de la cabecera de cartel, la solicitud de unas comedias que empezaban a darse a cuentagotas, el concepto de empresa artística cargada de costumbres ancestrales, como la de tener que ajustar los repartos a la propia jerarquía económica sin importar si a los actores les iban o no los papeles. Todos estos hábitos seguían chocando con las modernas formas de producción que implantaba el cine. Podemos decir, que esas cuatro características principales de la escena española de los primeros cuarenta años se prolongaron en los siguientes, aunque con un evidente desgaste, del cual el principal perjudicado sería el propio teatro, pues lo cierto y verdad es que fue perdiendo credibilidad en la sociedad.

En esas tradicionales estructuras que procedían de principios de siglo, los empresarios de compañía seguían teniendo que pactar con los de local o *paredes*. Uno y otros iban viendo cómo poco a poco los beneficios disminuían y el negocio también. Los gastos se multiplicaban, así como las voces que reclamaban mayores ventajas para una profesión dura y castigada. Durante mucho tiempo los cómicos se seguían contratando por trece funciones a la semana, sin apenas descanso, situación que terminó con la famosa Asamblea de actores de 1972, y que tuvo su culminación en la huelga de 1975<sup>19</sup>, en la que, además de otras ventajitas históricas, se consiguió el anhelado descanso semanal.

Las compañías de postguerra tuvieron un nuevo competidor, que con el tiempo se convertiría en el gran enemigo del viejo negocio teatral. Nos referimos a los teatros nacionales, idea que venía calentándose desde tiempos de la II República, pero que no cuajó hasta 1939. El precedente de un Teatro Nacional de la Falange, que durante la guerra, y bajo la dirección de Luis Escobar, hizo representaciones de clásicos al aire libre, se transformó en el Teatro Nacional María Guerrero, con sede en dicho local, mientras que Felipe Lluich, prime-

<sup>18</sup> Cit. por Enric Gallén, *El teatro a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Institut del Teatre. Barcelona, 1985, páginas 61-62.

<sup>19</sup> Para más datos de estos acontecimientos ver *Del espectáculo de la huelga a la huelga del espectáculo*, Ed. Ayuso, Madrid, 1976.

ro, y Cayetano Luca de Tena después, pusieron en marcha el Teatro Nacional Español, con una programación en la que predominaban los más representativos títulos de los poetas del Siglo de Oro<sup>20</sup>. Ambas compañías fueron las que marcaron las pautas de comportamiento de la escena nacional, pero también la evidencia de que, con dinero público, los riesgos eran mucho menores, y mayor la posibilidad de cobrar cada semana. El modelo fue durante tiempo una especie atípica, pero las exigencias de los empresarios privados que subsistían llegaron al establecimiento de un sistema de ayudas que, con el tiempo, se fue sofisticando hasta hacerse imprescindible para sobrevivir. Durante el próximo periodo a tratar, no habrá empresario que no reciba ayuda del Estado para poder trabajar. Las exigencias de montajes cada vez más competitivos, sueldos que rivalizan con otros medios de producción (cine y televisión), desplazamientos cada vez más costosos, etc, empezaron a condenar las tradicionales giras y, por consiguiente, la salida a provincias de las grandes figuras. Sólo con grandes espectáculos, que necesitaron de la subvención de las administraciones locales y estatales, se lograba el favor popular. Así nacieron los llamados Festivales de España, en los que las compañías organizadas al efecto presentaban montajes con dispositivos espectaculares poco comunes. Claro que, para ello, necesitaban inyecciones económicas extras. Los gastos eran superiores a los ingresos de taquilla. Todo empezaba a cambiar.

Un fenómeno literario, que define de manera perfecta la realidad social de nuestro teatro en este periodo, es el que representó Alfonso Paso. Formado en la inquietud de Arte Nuevo, junto a Alfonso Sastre, su forma dramática evolucionó de la misma manera que fue alcanzando el éxito popular. Autor de buena pluma, excelente oficio y claro ingenio, no tardó en llegar a los escenarios con una comedia inscrita en la mejor línea del teatro de humor, es decir, la de Jardiel Poncela y Mihura. *Una bomba llamada Abelardo* se estrenó el mismo año que *Escuadra hacia la muerte*, 1953, de Alfonso Sastre, y *Madrugada*, de Buero Vallejo. Podíamos decir que Paso empezó en la tradición de la generación realista, teniendo a su favor, además, una notoria facilidad para llevar a la escena situaciones cómicas y además dialogarlas bien. En ese sentido, *Los pobrecitos* (1956) y *La boda de la chica* (1960) conectan con el mejor Arniches, otorgándoles la crítica el calificativo de teatro social. Pero Alfonso Paso comprobó que no era ése el tipo de comedia que gustaba al público, y sí

<sup>20</sup> Un estudio de conjunto sobre este fenómeno se ofrece en *El teatro público en España (1939-1978)*, cit.

otro en el que, junto a sus juegos de ingenio, tuviera cabida el desenfado, la intrascendencia, lo banal. Su teatro cuaja cuando la sociedad española quiere. Sus primeras obras tenían ese toque social, mágico, realista, que destacó determinada crítica de la época. Pero pronto la abandonó empezando a tratar de gentes que compran casas, electrodomésticos a plazos, coches, que tienen conflictos livianos con el servicio doméstico, en una palabra, personajes y circunstancias que transmitían el optimismo de los españoles del momento, inmersos en planes de desarrollo y victorias futbolísticas. Una «sociedad neoburguesa de gentes venidas a más y venidas a menos exigía un teatro en el que, burla burlando, se satirizase a esa misma sociedad que lo alimenta»<sup>21</sup>, en palabras de Julio Mathías, que creía ver en Paso, como otros muchos críticos, un nuevo Benavente. El problema vino cuando ese mismo público que lo aclamó, que llegó a mantener varias obras suyas a la vez en distintos teatros de Madrid, dejó de interesarse por fórmulas repetitivas, lugares comunes y tópicos graciosos, es decir, el modelo que había conformado el autor. Paso sirvió al público más conservador y menos imaginativo de esta época, el cual, cuando quiso, despreció a su prolífico inventor. Similar proceso había sucedido con Adolfo Torrado, a principios de los cuarenta, y, en otra medida, con el Benavente de la postguerra. Un público saturniano que devora a sus hijos que carecen de imaginación para sobrevivir, e inteligencia para evolucionar. La triste historia de Paso acaba cuando, denostado por público y empresas, las compañías que lo llevan en su repertorio tienen que retirar su nombre de las carteleras para no verse afectadas por su nociva publicidad. Así se anunció *Enseñar a un sinvergüenza*.

## EL TEATRO ESPAÑOL DESDE LA DEMOCRACIA A NUESTROS DÍAS

En 1978 todo empezó a cambiar en la vida de los españoles. Ya lo había hecho el 20 de noviembre de 1975, cuando murió lo que había sido el emblema de más de una generación. Franco fue enterrado de la manera más acelerada posible tanto en lo físico como en lo simbólico. Su plan de consolidación fracasó, primero por la desaparición de su sucesor político, Carrero Blanco; después, por el inesperado cambio que para muchos dio su sucesor dinástico, el rey Juan Carlos I, con importantes medidas iniciales hacia la democracia. Todo fue distinto en España, y además, por la vía rápida. Comenzó entonces la llamada transición política y, con ella, se abrieron grandes expectativas para las

<sup>21</sup> Cit. en *El teatro desde 1936*, página 208.



artes. El teatro, que había luchado denodadamente en los últimos años de Franco, lo esperó todo de la nueva situación: mayores oportunidades, mejores condiciones sociales, salarios acordes con los esfuerzos realizados, etc. Por otra parte, el público, que había asistido a esas tribunas sociopolíticas en que se convirtieron algunos circuitos, y algunas salas, en tiempos de Franco, esperó obras acordes con los nuevos tiempos. No fue así, ni mucho menos, y ahora, con la pequeña perspectiva que nos permiten las dos últimas décadas, podemos afirmar que el arte escénico fue, con diferencia, el medio de expresión artístico más perjudicado de los últimos años, si exceptuamos el circo, prácticamente en extinción.

Si seguimos el ejercicio de rastrear esas cuatro notas básicas por las que venía circulando la escena española de este siglo comprobaremos: a) una enorme reducción del público teatral, asentado en la comodidad del mando a distancia y en la inmediatez del cine; b) otra no menor reducción de la escritura dramática, sobre todo la que se hace para estrenar (en los últimos años es habitual algo que nunca lo fue: un teatro para la publicación y lectura); c) desaparece la comedia convencional, siendo sustituida por otros tipos, no uno específico, que sucumben en número frente a reposiciones de autores clásicos y contemporáneos; d) pérdida del sistema de producción habitual, en el que la taquilla era la base del negocio teatral, evolucionado en dos alternativas: la pública, que ocupa mayoritariamente el territorio del Estado, no sólo Madrid; y la privada, que reside fundamentalmente en unas pocas ciudades, y cuenta para su supervivencia con la indispensable subvención.

Aunque, de momento, nos encontramos incapacitados para delimitar los perfiles de la comedia española finisecular, sí podemos adelantar algunas de las características que más se han destacado. Por un lado, la obra de compromiso ha sido sustituida por otra, más abierta y global, que trata del individuo desde posiciones críticas y burlescas. Se prefiere cuestionar tipos que contextos. Lo que produce una especie de comedia blanca, apoyada en una correcta escritura dramática, cuya incidencia puede ser tan amplia como somera. El público finisecular está más inclinado al gran espectáculo (conciertos de figuras del *bel canto*, brillantes óperas, teatro clásico con modernas tramoyas, teatro de calle con fuegos artificiales) que a la comedia convencional. Lo que no impide que, de forma esporádica, surja alguna interesante excepción.

El nuevo dramaturgo español se aleja del prototipo de escritor especia-

lizado representativo de éste y anteriores siglos<sup>22</sup>. Hoy día es un creador que alterna géneros, medios e incluso oficios. Puede ser un periodista que escribe teatro, o un dramaturgo que lo hace para la televisión, o un funcionario que presenta sus comedias a concursos. No es difícil, pues, leer novelas de autores teatrales más o menos conocidos, o ver comedias escritas o adaptadas por narradores. Estamos en un momento de promiscuidad, resultado de la lucha por la supervivencia, frente a otros fenómenos espectaculares más allá del cine o de la televisión. Géneros considerados minoritarios en otros tiempos, como la ópera o la danza, superan el prestigio de la vieja comedia, pues manejan lenguajes más cercanos a los gustos del nuevo público.

En la actualidad apenas sí subsisten los dramaturgos realistas, resisten algunos de la generación de la transición (a excepción de Benet i Jornet, que permanece normalmente en las carteleras catalanas), al tiempo que surge una considerable pléyade de nuevos autores (y autoras, pues son numerosas las que se dedican a la escritura teatral) cuyo medio común son las salas alternativas, fenómeno propio también de los últimos años. Mayor entidad y presencia tiene el teatro de grupos o compañías, muchos de los cuales se mantienen en candelero desde la transición. Detrás de cada uno ha surgido un dramaturgo más o menos explícito, como es el caso de Albert Boadella, en *Els Joglars*, o Salvador Tàvora, en *La Cuadra*. Pero también está Joan Font, en *Comediants*, Jordi Millán, en *La Cubana*, Joan Lluís Bozzo, en *Dagoll-Dagom*, y Manolo Vilanova, en *Xarxa*. Cualquiera de estos colectivos disponen de un aparato de animación y publicidad superior a las viejas compañías profesionales al uso.

El problema principal de este periodo viene dado por la falta de confianza que se experimenta hacia las nuevas obras, aunque sean de autores contrastados, ya que las inversiones que se producen son tan elevadas que la palabra riesgo no puede existir. Es necesario acertar, y amortizar, las inversiones, tanto en la empresa privada como en la pública, y parece mucho más fácil hacerlo con García Lorca o Lope de Vega que con Domingo Miras o Alberto Miralles, por citar dos excelentes dramaturgos no habituales en las carteleras de hoy.

La escena contemporánea se mueve en los márgenes de la inseguridad.

<sup>22</sup> La consideración del dramaturgo español finisecular la hemos tomado de nuestra propias palabras en *El Teatro, Catálogo de la Exposición Letras del España 1978-1994*, Montevideo, mayo 1994, páginas 40-42.

Se podrá decir que ése es el campo en el que siempre ha estado el teatro, pero en el de hoy día sus hacedores (actores, técnicos, directores) lo están mucho más que los nuevos empresarios. Antes, unos y otros compartían inseguridad. Ahora, los nuevos gestores saben que su sueldo no va a reducirse por un fracaso, aunque su puesto sí que puede peligrar. De ahí que lo que produzcan tienda a lo más seguro, en detrimento de la creación literaria nueva, mermada ante tanta incertidumbre. Se dice que no hay autores. Pero la pregunta es, ¿cómo va a haberlos en circunstancias como las actuales?

Mientras tanto, el público empezó a dar la espalda al teatro en los ochenta, por la sencilla razón de que las nuevas generaciones no encontraban en la escena el estímulo que siempre fue. Prefirieron el cine y la televisión por cómodos, baratos y, lo que es peor para el teatro, porque suelen estar mejor hechos. Las nuevas industrias gastan más en producción que la antigua de la escena. Los beneficios son mayores y pueden hacerlo. Nadie ofrece hoy un sueldo a Antonio Banderas para que haga una comedia. La hará cuando le dé la gana, y nunca por dinero. El teatro, en España, se ha reducido a una pequeña industria, sostenida las más veces por el sector público, que apenas sí genera empleo si se compara con otros medios.

Como pueden ustedes comprender, me han pedido que les hable del teatro y la sociedad en la España del siglo XX y eso es lo que he intentado hacer. No me pidan soluciones, que es lo que yo también quisiera dar; porque no soy quién para hacerlo ni tampoco creo que supiera. Lo que sí estoy seguro es que, siguiendo pautas que nos da nuestra propia historia, estudiando los aciertos y errores de otras épocas, aprendiendo del ejemplo de países vecinos, el teatro español podría recuperar parte del importante papel que siempre ha tenido en la sociedad.