**8. EL TEATRO POSTERIOR A 1936: TENDENCIAS, RASGOS PRINCIPALES, AUTORES Y OBRAS MÁS SIGNIFICATIVAS**.

**0. Introducción.**

 Como para otros géneros, la guerra civil supuso un corte profundo para la trayectoria del teatro. Comparado con las experiencias fuertemente renovadoras del teatro internacional (el **teatro épico** de Bertolt Brecht, el **teatro de la crueldad** de Antonin Artaud o el **teatro del absurdo** de Eugène Ionesco), el panorama español resulta muy pobre. Los condicionamientos comerciales e ideológicos anteriores a la guerra -compañías y empresarios sometidos a los gustos de un público burgués que solo busca la evasión- se agrava hasta el extremo por la férrea censura franquista. Ello explica que el teatro de posguerra sea poco propicio para las inquietudes renovadoras, que no suelen ser “negocio”, o que son tachadas de perniciosas ideológicamente.

 Junto a un **teatro visible** (el que se representa), se habló de un **teatro soterrado**, que respondía a unas nuevas exigencias sociales o estéticas, y que apenas logró mostrarse.

 En el teatro de posguerra, se distingue una evolución similar a la de otros géneros:

**1.** Durante los años 40 y comienzos de los 50, prevalece las tendencias más tradicionales, aunque a mediados de los 50 comienzan a surgir nuevas preocupaciones existenciales y luego sociales.

**2.** Mediada la década de los 50, comienza a mostrarse un teatro realista y social, con propósitos de denuncia hasta donde tolera la censura.

**3.** Años 60 y principios de los 70. Se advierte el cansancio del realismo social y aparecerán intentos de un nuevo teatro, un teatro experimental y además con fuerte carga crítica.

**4.** La implantación de la democracia. Se elimina buena parte de los obstáculos anteriores. Paradójicamente, ello no ha ido acompañado del esperado resurgir de la literatura dramática.

**1.** **El teatro del exilio. El teatro de los años cuarenta: la comedia burguesa, el teatro de humor**.

* 1. **El teatro del exilio:** Los autores españoles más “avanzados” partieron al exilio:

 **Max Aub** (1902-1972) Relacionado con la **Generación de 1927**, sirvió como soldado a la República, durante la Guerra Civil. Se escapa, en1942, a México. Es sobre todo famoso como novelista. Como autor dramático, entre sus primeras obras teatrales encontramos *Narciso* (1927), versión vanguardista del mito. La Guerra Civil origina su **Teatro mayor**: *San Juan* (1942), su mejor drama, se ambienta en 1938 y trata de un barco en cuyas bodegas (escenario de la obra) morirá un grupo de judíos no acogidos en ningún puerto. Además de *El rapto de Europa* (194), destaca*No* (1952) cuya acción se sitúa en la estación de un pueblo alemán, dividida en una zona soviética y otra americana. Se critican tanto al capitalismo como al comunismo-. Es enorme la fuerza con que Aub construye sus dramas, con sus propias experiencias y sufrimientos.

 **Rafael Alberti** (1902-2001) escribe antes de la Guerra Civil *El hombre deshabitado* (1930), especie de **auto sacramental sin sacramento**; y *Fermín Galán* (1930), que presenta la vida de este héroe republicano. En plena guerra civil escribe *De un momento a otro,* publicada en Buenos Aires, 1942: trata de la muerte de Gabriel a causa de la libertad. *El adefesio* (1944,) que retocó en 1972: Altea se suicida tras vivir apartada de su amado Cástor. Gorgo, vieja siniestra, revela que ambos son hermanastros a causa de un antiguo incesto. La obra se desarrolla entre el **esperpento y el expresionismo.** *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) es como un ***collage*** en el que se superpone la **Guerra de la Independencia**, la **Guerra civil** y otras escenas. Dialogan **Goya** y **Picasso** entre obreros, enanos de **Velázquez**, **Felipe IV**, muertos de las guerras, miserables y personajes del pueblo.

 **Pedro Salinas** (1891-1951): Su producción dramática se divide en **piezas en un acto** y **obras de mayor duración** (sólo dos). Las primeras están localizadas por lo general en ambientes urbanos y cosmopolitas. Sus personajes son jóvenes, cultos y hermosos. Excepto en pocos casos, la acción se sitúa en lugares imaginarios. De 1936 es su primera obra dramática *El Dictador*. Exilado desde 1943, escribe *Judit y el tirano*, variación sobre el tema bíblico. El resto de su producción las divide en "**piezas rosas**" y "**piezas satíricas**". Las primeras tienen como motivo central el amor y la posibilidad de la armonía y la belleza en el mundo a pesar de que no se realicen en las vidas individuales y concretas. Las "piezas satíricas" están cargadas de ironía nunca amarga, y defienden la vida humana contra cualquier tipo de explotación. *Los santos* acaso sea su mejor obra corta: un grupo de republicanos escapa del fusilamiento cuando unas estatuas de santos asumen su destino.  El teatro de Pedro Salinas sorprende por sus planteamientos y su forma vanguardista, absurda, policiaca o de ciencia ficción.

 **Alejandro Casona** (1903-1965). Antes de la Guerra Civil, muy aplaudida resultó *Nuestra Natacha* que representaba la experiencia de una pedagoga que llega a dirigir el reformatorio donde se educó, y cuya bondad le vale el afecto de las muchachas y la suspicacia de las autoridades. Exiliado en México, representa *Prohibido suicidarse en primavera* (1937). Desde 1941 vive en Argentina, donde escribe tal vez su obra maestra: *La dama del alba* (1944): ambientada en Asturias, revela cómo Angélica, supuestamente ahogada en el río, huyó con un amante al poco de casarse con Martín, que oculta el hecho por amor. Vuelve a España en 1962 y representa *El caballero de las espuelas de oro* (1964), sobre los últimos días deQuevedo**.**

* 1. **El teatro de los años cuarenta: la comedia burguesa, el teatro del humor (Jardiel Poncela y Miguel Mihura.**

 A pesar de que en estos años se desarrollan diversas líneas teatrales no suponen renovación alguna con respecto al teatro español anterior. Presentan unas mismas **características**: suelen recurrir a la división de la obra en tres actos, con personajes poco perfilados psicológicamente; la representación se efectuaba empleando un solo decorado; los temas más frecuentes eran el amor y la defensa de los valores tradicionales como el honor, la familia... Junto a ellos, aparece la tendencia a lo fantástico y al humor. Ideológicamente no abordan problemas políticos nunca, el público que acude a estas obras es un público burgués que busca diversión y evasión.

 Con todo, es cierto que en el teatro español de los 40 y comienzos de los 50 pueden señalarse al menos ***dos líneas***, cuya diferenciación es fundamentalmente temática:

 **a)** Un tipo de **alta comedia**. En la línea del teatro benaventino, que engloba tanto la comedia burguesa, como los dramas históricos. Obras bien construidas que ponen especial énfasis en lo literario. Destacan José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena y Joaquín Calvo Sotelo.

 **b)** El llamado **teatro de humor.** Humor más de carácter lingüístico, basado en lo ilógico y absurdo, que acaba cayendo en lo sentimental. En esta línea destacan Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Ambos ya escribían antes de la guerra, pero muchas de sus obras no se estrenarán hasta la década de los 40. **Enrique Jardiel Poncela** se había propuesto renovar la risa introduciendo en sus obras lo “absurdo”. Así, estrena comedias antes de la guerra civil (*Cuatro corazones con freno y marcha atrás*) mal acogidas por la crítica y el público por la inverosimilitud de lo que presentaban. Se vio obligado a moderar sus “audacias”. Las obras estrenadas a partir de 1940 (aunque conservan los rasgos típicos de las anteriores), tuvieron gran éxito. Por ejemplo *Eloísa está debajo de un almendro*. En ella hallamos un tipo de humor basado en la ilogicidad de las situaciones (que viene dada por la locura de una familia). Por lo que tiene que ver con **Miguel Mihura**, su teatro supone, como el de Poncela, una ruptura con el teatro del humor representado mayoritariamente antes de la guerra: plantea un tipo de comicidad basada en el absurdo, en la ilogicidad situacional y lingüística. Sin embargo, sus obras siguen respetando las convenciones teatrales. Destacan *Maribel y la extraña familia* (1959) y *Tres sombreros de copa* (1952), en la que, a través de mecanismos teatrales convencionales (estructuración en tres actos, un sólo escenario...), se plantea el conflicto entre dos mundos irreconciliables: el burgués y el bohemio. El humor absurdo va menguando al final en favor de un tono más sentimental.

1. **El realismo social de los años cincuenta: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre.**

 Ya desde los comienzos de la década de los 50, al lado de las comedias burguesas y de humor, empiezan a mostrarse los inicios de un nuevo teatro, que desde el punto de vista estético presenta pocas diferencias con respecto al anterior, pero del que, sin embargo, sí que se distingue ideológicamente (debido a cierta “apertura” del Régimen en estos años -con nuevos ministros tecnócratas de *Opus Dei*- la censura se suaviza un tanto y permite cosas impensables en la década anterior). Dentro de él se pueden diferenciar **varias líneas**:

**a)** La más abundante será la del llamado **teatro realista**, que no alude al realismo del siglo XIX, sino a un tipo de teatro crítico y de denuncia social. En él sobresalen dos figuras fundamentales: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

**b)** El **teatro universitario** (TEU), que aparece en los años 40-50, pero cuya presencia más destacada se advertirá en los años 60. Es un teatro que surge alrededor de las facultades. **c)** El **Teatro de Cámara y Ensayo** es el que realmente se especializa en la representación de obras nuevas de autores no conocidos o en obras de carácter vanguardista, de cierta dificultad de comprensión, que productores tradicionales no desean estrenar.

 Con todo, la línea teatral más cultivada desde mediados de los años 50 y durante los 60 será, como sucede en otros géneros, la del **teatro realista**. Las **características generales** de este nuevo teatro serán:

**1.** La temática se centra en la realidad española: temas como la injusticia, la explotación de los débiles, la represión, la denuncia de la hipocresía social, incluso a veces una crítica de situaciones concretas de condiciones de vida, que frecuentemente esconden críticas más generales. **2**. Los personajes, ya no pertenecen a la clase media o aristocrática, sino a clases más bajas, y caracterizados por una mayor profundidad psicológica. **3.** Técnica y escenográficamente, no presenta formas innovadoras (como sucede en Europa), pues se pretende, ante todo, llevar su denuncia a la mayor cantidad de público posible, lo que era sólo era factible manteniendo las mismas formas fáciles que ya empleaba la comedia burguesa. Pero se perciben cambios en los escenarios: la acción se traslada de los salones a espacios más “vulgares” como barrios, escalera. **4. L**íneas muy diversas, que van desde el realismo simbólico de Antonio Buero Vallejo, hasta el costumbrista y esperpéntico de Rodríguez Méndez (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, 1966) el simbólico-existencialista de Alfonso Sastre, el realismo más crudo (casi naturalista) de Martín Recuerda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, 1970) o el drama proletario de Lauro Olmo (*La camisa,* 1961).

 **Antonio Buero Vallejo** (1916-2000). Cultivó un teatro existencial y social, incorporando modificaciones formales, pero siempre a partir de unas **constantes**:

1. Entiende el teatro como comunicación, conocimiento e investigación de la realidad, pues intenta (además de criticarla) hacer reflexionar al público sobre los temas que plantea.

2. Busca hacer participar al espectador para que éste se interrogue sobre lo que contempla.

3. Presenta varios modos de entender la vida a través de ciertos personajes que entran en conflicto. Ello confiere al teatro de Buero un carácter trágico.

4. Consideración del hombre como ser social y del teatro como crítica social y política, pero su teatro tiende a lo simbólico, aunque partiendo siempre de una realidad objetiva.

6. Su tragedia se abre la posibilidad a la esperanza que de sentido al hombre en el mundo.

a) Primera etapa. Teatro existencial. Bien construido, con la novedad de escenarios realistas (azoteas, escaleras). *Historias de una escalera* (Premio “Lope de Vega” en 1949) u *Hoy es fiesta*. Esta tiende ya a lo simbólico.

b) Segunda etapa. Su teatro se abre a problemas sociales. Se inicia en 1958 con *Un soñador para el pueblo*, a la que siguen una serie de obras históricas: *Las Meninas, El concierto de San Ovidio*. Encontramos novedades de carácter temático y escenográfico, se acentúa la intención de Buero de crear un teatro que provoque al espectador para producir en él la reflexión.

c) Tercera etapa. Busca que el espectador no vea la “realidad” más que desde el punto de vista limitado (la sordera o la locura) de un personaje: es el llamado “efecto de inmersión”. Así, en *El sueño de la razón* (1970) el autor hace vivir al público la sordera de Goya. *La fundación* es su obra más lograda y en la que mejor consigue Buero la implicación del público con lo que sucede en la escena, provocando una mayor capacidad de reflexión por parte de este.

 **Alfonso Sastre** (Madrid, 1926). Hay ya en las primeras obras de Sastre**,** escritas en torno a los cincuenta y sesenta del pasado siglo (*Escuadra hacia la muerte, La mordaza, Ana Kleiber*), algunos detalles que le diferenciaban de los demás autores de su generación. Por ejemplo, en *Ana Kleiber,* era sorprendente que el propio Sastre fuera uno de los personajes. Él no se limita a mostrar su obra al público, sino que finge construirla ante él. Al menos en un par de ocasiones más volvió a ser personaje de sus propias obras. Sucederá en *La taberna fantástica.* Planteaba, pues, una ruptura formal con el teatro al uso. Ruptura que llevaba implícita una libertad creadora sin la cual jamás hubiera alumbrado su teatro. Su compromiso político y social en plena dictadura era un desafío cuya consecuencia fue la dificultad para estrenar.

 Con el tiempo su teatro evoluciona hacia una tragedia más compleja (*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *La sangre y la ceniza*) con la aparición del **héroe irrisorio** como protagonista. La estructura de sus obras se aparta de los esquemas habituales: los actores dirigían sus parlamentos a los espectadores, como si éstos participaran en la acción, o los personajes no se comportaban como se supone que debían hacerlo. Y hay humor en sus tragedias, no un humor superficial, sino profundo, que cumplía una función distanciadora, es decir, la de no “engañar” al público haciendo que este en todo momento recuerde que está asistiendo a una representación teatral, según los presupuestos teóricos del “teatro épico” de Brecht.

 Otro aspecto del quehacer de Alfonso Sastre es que se muestra favorable a la modificación de los textos durante los ensayos, pues, según él, un texto es una propuesta que el autor hace y que tiene que ser contrastada con su destino escénico, no un producto definitivo e intocable.

**3. El teatro desde los años sesenta hasta 1975: teatro comercial, el social y el experimental.**

 El teatro realista y social siguió siendo cultivado y defendido durante los años 60 por autores y críticos que lo consideraban como el único que respondía a las circunstancias del país. Sin embargo, existió otra tendencia -coetánea de la realista, pero que acabará dando sus mejores frutos a finales de los 60- que tendía hacia formas más experimentales. Aunque las líneas renovadoras son diversas, la principal de ellas es la del denominado  **teatro simbolista** que alude a un tipo de teatro que, aunque con intención crítica y de denuncia similar a la del teatro realista, se lleva a cabo a través de una mayor experimentación formal, pareja a la que por aquellos años (antes, incluso) triunfaba en Europa: el teatro de Ionesco, el de Brecht o el de Artaud. Los principales representantes de esta corriente se dividen en dos grupos, atendiendo a sus fechas de nacimiento y de aparición de sus obras. Aunque parten de planteamientos similares, la diferencia entre ellos radica en que, en los mayores aparece una menor experimentación que entre los más jóvenes. En el grupo de los mayores (coetáneos de los realistas) estaría Luis Riaza (*Los muñecos,* 1968). Entre los jóvenes destaca Manuel Martínez Mediero (*El bebé furioso,* 1974).

 Las ***características*** fundamentales de este nuevo teatro son:

1. Prima la concepción del teatro como experimento, se concede más importancia al montaje, que al texto en sí. El lenguaje prefiere el tono poético o ceremonial

2. Se lleva a cabo una destrucción del personaje para reflejar la pérdida de valores humanos.

3. Se desecha el enfoque realista para sustituirlo por enfoques simbólicos o alegóricos. El drama se convierte en una metáfora, cuyos signos han de ser descodificados por el espectador.

4. El espacio escénico se llena con frecuencia de efectos visuales o sonoros, cultivándose recursos extraverbales inspirados en el teatro de marionetas, la revista, el circo, el mimo...

5. Primacía de lo absurdo, lo grotesco y esperpéntico, y dando entrada a lo alucinante y onírico.

6. Temáticamente permanece la denuncia contra la injusticia, la falta de libertad, la opresión.

 Este tipo de teatro será representado por grupos de teatro independiente al margen de intereses comerciales: “Los Goliardos” o “Tábano” de Madrid, o los catalanes “Els Joglars”, “Els Comediants”, “La fura dels Baus” y que siguen activos hoy en día.

 Al margen de las experiencias simbolistas, pero relacionadas con ellas en lo que de vanguardista y experimental poseen, destacan dos grandes figuras que llevaron a cabo una renovación absoluta del teatro. **Francisco Nieva** -con su **teatro furioso**: *La carroza de plomo candente* (1969)- y **Fernando Arrabal** -creador del **teatro pánico**: (*El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966)-, cuyas obras no alcanzan hasta mucho más tarde el reconocimiento merecido.

 Frente a este teatro inquieto y renovador, encontramos un **teatro comercial** encabezado por la figura de **Alfonso Paso** quien, en un primer momento, compartió el inconformismo de los autores del teatro social. Sin embargo, prefirió ser un autor de éxito, haciendo cuantas concesiones fueran necesarias. Y fue enorme ese éxito entre cierto tipo de público. Otras figuras del teatro comercial de esos años son Jaime Salom, Jaime de Armiñán y Ana Diosdado.

 La llegada de la democracia mejoró las condiciones para el desarrollo del teatro. Ante todo, se suprime la censura y la política teatral abre nuevos horizontes con la creación del Centro Dramático Nacional, la proliferación de festivales de teatro o la subvención de espectáculos o de grupos independientes. Se adoptan medidas para atraer a nuevos públicos, como el escolar. Con todo, las esperanzas no se han cumplido: no han proliferado tantos autores y obras de valía como se esperaba, y llegar a un público amplio sigue siendo el mayor problema del teatro.