

El teatro español durante el franquismo



Estreno en Madrid de «La coqueta y don Simón», de José María Pemán. Un teatro evasivo para una burguesía que no deseaba enfrentarse con la realidad.

Juan Antonio Hormigón

El Seminario de Teatro del Instituto Alemán de Madrid ha dedicado sus sesiones de este año al estudio de «El Teatro Español durante el Franquismo». El tema poseía indudablemente el atractivo de ser una de las primeras reflexiones que se han efectuado sobre el hecho cultural en la época que ahora termina. Al programar el tema como director del Seminario, pretendí establecer un balance pero también las características fundamentales que habían tipificado el período. Analizarlas y comprenderlas sería el ejercicio más eficaz para descubrir el pantano en que estos años nos tuvieron sumidos.

DURANTE nueve sesiones se desarrollaron las diez ponencias, tres mesas redondas y un espectáculo. Las primeras tuvieron la distribución siguiente: «Teatro, historia y comunicación», por Genaro Taléns; «Marco y estructura», por J. A. Hormigón; «El teatro de la derecha», por José Monleón; «Hacia un teatro democrático», por Ricardo Doménech; «El espectáculo teatral durante el franquismo», por Carlos Gortari; «Cuarenta años de evolución escenográfica», por Francisco Nieva; «El espectáculo operístico», por Rafael Pérez Sierra; «La crítica teatral durante el franquismo», por José María Rodríguez Buzón; «Del teatro universitario al teatro en la Universidad», por César Oliva, y «Del teatro independiente a las compañías autogestionadas», por Antonio Andrés.

Las mesas redondas giraron en torno a «Los oficios teatrales», «El teatro en televisión» y «El teatro de las nacionalidades». Intervinieron en la primera Ramón Gil Novales: «El autor, oficio enajenado»; José María Morera: «El director, oficio denigrado»; Enriqueta Carballeira: «Mito y realidad del trabajo del actor», y Juan Antonio Cidrón: «Los técnicos teatrales». Vicente Parra, Hormigón, Alfredo Castellón y Carlos Muñiz, en la segunda. Del teatro catalán, gallego y vasco hablaron, sucesivamente, Ricard Salvat, Manuel Lorenzo y Luis Iturri.

El espectáculo tuvo un carácter demostrativo y experimental sobre un texto todavía problemático. La obra elegida fue «Historia de los Arraiz», de Hermógenes Sainz, de proporciones gigantescas, verdadero fresco de la vida cotidiana de una familia durante la guerra civil y el período franquista. En el montaje intervinieron María Molero, Carmen Gómez, Teresa López-Lago, Fernando G. Romo y Santiago Herranz, dirigidos por Alberto Ure.

TEATRO Y ADMINISTRACION

Indudablemente, es una tarea difícil resumir todos los temas abordados en las exposiciones y coloquios. Sería inexacto —por otra parte— asegurar que los trabajos expuestos y debatidos han agotado el tema. Se ha tratado ante todo de una primera aproximación que inicia el buceo en esta época de nuestra reciente Historia. A lo largo de las sesiones se ha podido establecer, sin embargo, una serie de hilos conductores y puntos fundamentales que trataremos de reseñar.

En principio se intentó fijar el marco sociopolítico en el que el teatro español se había producido. El régimen personalista y autoritario

del general Franco conservó unos rasgos de identidad propios, pero sufrió variaciones en muchos aspectos, según la correlación de fuerzas dominantes a escala internacional y las tensiones existentes en el bloque dominante interior, presionado, en mayor medida, por las fuerzas de oposición democrática. Es indudable que el teatro encontró un tejido social y unas disponibilidades distintas en la época de la autarquía que en la del «Plan de Desarrollo», por ejemplo.

El Régimen que había surgido en medio de frases apocalípticas de su fundador y detentador: «Si es preciso, fusilaré a media España» (1), «Destruiré Madrid antes que dejárselo a los marxistas» (2), aseguraba después que «en España no existe una dictadura» (3), o «Yo desafío a que se nos presente un país tan sólo en el mundo que pueda ofrecer una muestra

(1) Citado por Luis Ramírez en «Francisco Franco. Historia de un mesianismo». Ruedo Ibérico. París. Recogido en «El pequeño libro pardo del General». Pág. 30. Ruedo Ibérico, París, 1972.

(2) Información de «The Times», 12 de noviembre de 1936.

(3) Entrevista de Franco con Hearst Jr. en 1961.



Apenas ha habido un pensamiento oficial sobre el teatro durante el período franquista. Todo se reducía a poner el máximo de trabas a la libertad de expresión, así como a glorificar a aquellos autores o actores que se significaban por su fidelidad al Régimen. (En la foto, presencia de Jacinto Benavente en el «acto de afirmación patriótica» celebrado en la Plaza de Oriente durante diciembre de 1946).

más clara, más firme y más leal de la democracia» (4). Esto constituía el verbalismo cambiante. Pero las realidades políticas permanecieron inmutables, al margen de los imprescindibles ablandamientos, resultado del cambio social que el propio Régimen no pudo impedir. La ausencia de libertades democráticas, la represión, el control censorial y la sospecha hacia toda obra de cultura, la indefensión de las clases trabajadoras, etc., han constituido una constante del período. En el preámbulo al «Fuero del Trabajo» de 1938, se leía: «*Renovando la tradición católica de justicia social y alto sentido humano que informó nuestra legislación del Imperio, el Estado Nacional, en cuanto es instrumento totalitario al servicio de la integridad patria, y sindicalista, en cuanto representa una reacción contra el capitalismo liberal y el materialismo marxista, emprende la tarea de realizar —con aire militar constructivo y gravemente religioso— la revolución que España tiene pendiente y que ha de devolver a los españoles, de una vez para siempre, la Patria, el Pan y la Justicia.*» En definiti-

va, pudo cambiar el verbalismo, pero no el espíritu que impregna este texto.

¿Cómo se desarrolló y qué lugar tuvo el teatro en esta sociedad? Inicialmente, las actividades teatrales dependieron de la Dirección General de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación. Por un corto espacio de tiempo, algún apartado dependió de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación. Finalmente, pasó a formar parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de la antigua Vicesecretaría de Educación Popular, adscrita primero a la Secretaría General del Movimiento y después como Subsecretaría de Educación Popular, al Ministerio de Educación. En 1951, al crearse el Ministerio de Información y Turismo, el teatro pasa a depender de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, para convertirse en Dirección General con la llegada de Pío Cabanillas al Ministerio.

En este tortuoso recorrido poco o nada encontramos en cuanto a testimonios, opiniones o juicios de valor sobre el sentido y el lugar que el Régimen asigna al teatro. Hay que esperar a la obra «25 años de Paz Española (El Gobierno

(4) Discurso de Franco ante el Consejo Económico Sindical de Tierra de Campos, 17 de septiembre de 1962.



A lo largo del franquismo, la inmensa mayoría de los espectáculos teatrales mostraba un conjunto de ideas políticas, morales, sociales y religiosas estrictamente acordes con las de la minoría detentadora del poder. Un claro ejemplo de ello sería «La muralla», de Joaquín Calvo Sotelo, un instante de la cual contemplamos.

El balance de los repertorios de las compañías durante el franquismo revela la alternancia de una «alta comedia» trasnochada con el viejo teatro costumbrista o el vodevil repetidor de impenitentes fórmulas. Alfonso Paso —en la imagen, representando a Nerón en una comedia propia— simboliza bien este teatro subdesarrollado.



Informa)» (5), para descubrir unas cuantas líneas dedicadas al tema. Este conjunto de libros, escritos en plena euforia propagandística y bajo la ilusión de que el Régimen estaba consolidado, muestran al desnudo el triunfalismo y la baratura argumental. Así y todo, el teatro ocupa seguramente el último lugar en los temas tratados.

De los cuatro tomos que forman la obra mencionada, las actividades del Ministerio de Información y Turismo ocupan 180 páginas del volumen segundo. De ellas, 19 corresponden al cine y al teatro. Sólo 6 a este último. En el preámbulo (pág. 560), leemos: «El nuevo Estado español ha reconocido en el teatro valores educativos y culturales de la mayor importancia, y ha dispensado una protección decidida y cuantiosa a su sostenimiento. Los escenarios dramáticos han sido considerados como «cátedras vivas» que convenía sostener y extender.» Un cierto espacio se concede también a los «Festivales de España», flamante creación del Ministerio Fraga, y al capítulo de financiación. Los primeros son considerados como «un estímulo para el gusto de la mayoría de la población, en todos los rincones del país, hacia un arte que suele ser exclusivo de las grandes ciudades y aun de selectas minorías, informando a ingentes masas de espectadores, a menudo convocadas en bellos escenarios al aire libre, sobre

la vida artística de la nación y aun de gran parte de Europa. Esta era empresa imposible de realizar por la iniciativa privada, dado su alto costo y la complejidad de su desarrollo, que representa, por último, un nuevo elemento de atracción turística en las zonas a las que afluyen visitantes extranjeros y españoles» (pág. 500).

El segundo apartado se pronuncia por la importancia del Decreto-ley de Protección al Teatro, de 28 de junio de 1961. «Los medios económicos autorizados por el mismo —se dice— vinieron a incrementar, de forma notable, las posibilidades existentes, hasta alcanzar la cifra aproximada de veinticinco millones de pesetas anuales. Con estas prestaciones el Estado atiende fundamentalmente a la difusión y desarrollo del teatro en provincias, sin desatender las necesidades que en un momento determinado pueda plantear el desenvolvimiento de las actividades teatrales en Madrid, que acusan en la actualidad un gran florecimiento, con más de veinte teatros abiertos durante la mayor parte del año. Las ayudas económicas concebidas hasta el momento alcanzan la cifra total de 47.673.900 pesetas. Los porcentajes más elevados se han invertido en la realización de giras y campañas fuera de Madrid, bien por prestaciones a la empresa privada o por consignaciones para gastos afrontados directamente por el Ministerio de Información y Turismo con el mismo objeto» (pág. 564).

(5) «Veinticinco Años de Paz (El Gobierno Informa)».

EL LUGAR DEL TEATRO

Estas citas bastan, en mi opinión, para descubrir el lugar que el Régimen concede o al que relega al teatro. Pomposas expresiones como «valor educativo y cultural», escenario como «cátedras vivas», quedan trastocados por una realidad servil, chata y deprimente, en la que la inmensa mayoría de los espectáculos sólo transparentan el mal gusto pequeño-burgués, su trivialidad enajenante y un conjunto de ideas políticas, morales, sociales, etc., estrictamente acordes con las de la minoría sociopolítica detentadora del poder. La «protección decidida» se traduce en unas cifras miserables que muestran a las claras qué papel se pretende hacer jugar al teatro. También se trasluce la actividad del Régimen en el terreno económico general: el Estado interviene sólo donde no llega la empresa privada. Da lo mismo que se hable de máquinas laminadoras o de cultura. Los Festivales de España no tendrán otra razón de ser, después ni esa, que la de servir de «nuevo elemento de atracción turística», tal y como reza su epígrafe. El propio Decreto de 1961 planteaba unos horarios que exigían implícitamente la función única, horarios que fueron anulados inmediatamente por una Orden del 18 de enero de 1962, que volvía a la situación anterior, en beneficio —y gracias a las presiones— de la empresa privada.

El conjunto de ponencias que historiaron los textos, los espectáculos, las condiciones de trabajo durante el período, mostraron descaradamente las dificultades que rodearon la práctica y creación teatrales. No se trató, en la mayoría de los casos, de una simple nómina de hechos o de una relación que relegó al teatro al lugar de los detritus banales.

El balance de los repertorios muestra la alternancia del epigonismo de una «alta comedia» trasnochada con el viejo teatro costumbrista o el vodevil repetidor de impenitentes fórmulas. Y la inexistencia de un auténtico espectáculo operístico español en el período. Una insuficiencia técnica en todos los órdenes. Unas condiciones de producción que imposibilitan la plenitud de trabajo del actor, el director, el autor, el escenógrafo, etc., que impiden la constitución de un auténtico equipo de trabajo. Escuchando los testimonios de Gil Novales, Morera, Carballeira y Cidrón, pudo observarse que sobre el trabajo de los hombres de teatro pesó no sólo la censura arbitraria y las imposiciones administrativas de una legislación atávica y absurda, sino las propias condiciones de producción que el Régimen había mantenido e impulsado.

Particular importancia alcanzó, a mi modo de ver, el análisis del papel de la crítica realizado por Rodríguez Buzón. Se demostró de forma palpable la misión asumida por la crítica de la derecha, dominante en los años cuarenta y cincuenta, como preservadora y sancionadora de las bases ideológicas del Régimen, de su concepción del mundo y de las relaciones o comportamientos individuales y colectivos. Esta crítica se movió por puros subjetivismos y nunca ensayó un método coherente de penetración del hecho teatral que valorase todos los elementos que en él confluyen. La aparición de la revista «Primer Acto» supuso —sobre todo en su primera etapa— la elevación del nivel cultural, de conocimientos y referencias, pero representó ante todo el cambio del punto de vista político orientado hacia una opción democrática de la vida española. Sin embargo, se señaló igualmente que la llamada «crítica de izquierda» no había asumido una metodología coherente, una valoración y lectura del espectáculo teatral que profundizase en cómo se sistematizan y articulan sus elementos lingüísticos. La crítica de izquierda tampoco ha asumido una tendencia y orientación vinculada auténticamente a las transformaciones históricas de nuestra sociedad. Como piedra de toque del análisis de la crítica teatral de izquierdas en la actualidad española, se citó este texto de Marx: «La crítica no es una pasión de la cabeza, es la cabeza de la pasión. No es un escalpelo, sino un arma. Su objeto es buscar al enemigo, no para refutarlo, sino para destruirlo. Porque el espíritu de estas condiciones sociales ha sido refutado. En sí, estas condiciones sociales no constituyen temas dignos de atención, sino un estado de hecho tan despreciable como despreciado. La crítica en sí no necesita fatigarse en comprender este objeto, puesto que está inmóvil ante él. No se da más como un fin en sí, sino únicamente como un medio. Su pasión esencial es la indignación; su labor esencial, la denuncia» (6).

INTENTOS DE RENOVACION

En el panorama sombrío de la era franquista, entre tantas dificultades y una desconfianza visceral hacia cualquier obra de cultura, fue posible, sin embargo, un cierto despertar que amplió, paso a paso, sus márgenes y configuró un frente intelectual de oposición al Régimen. El teatro jugó también un papel por derecho propio. El estreno de «Historia de una escalera», en 1949, supuso el regreso a los escenarios

(6) Karl Marx: «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel». Obras. Págs. 609-610. Mega.

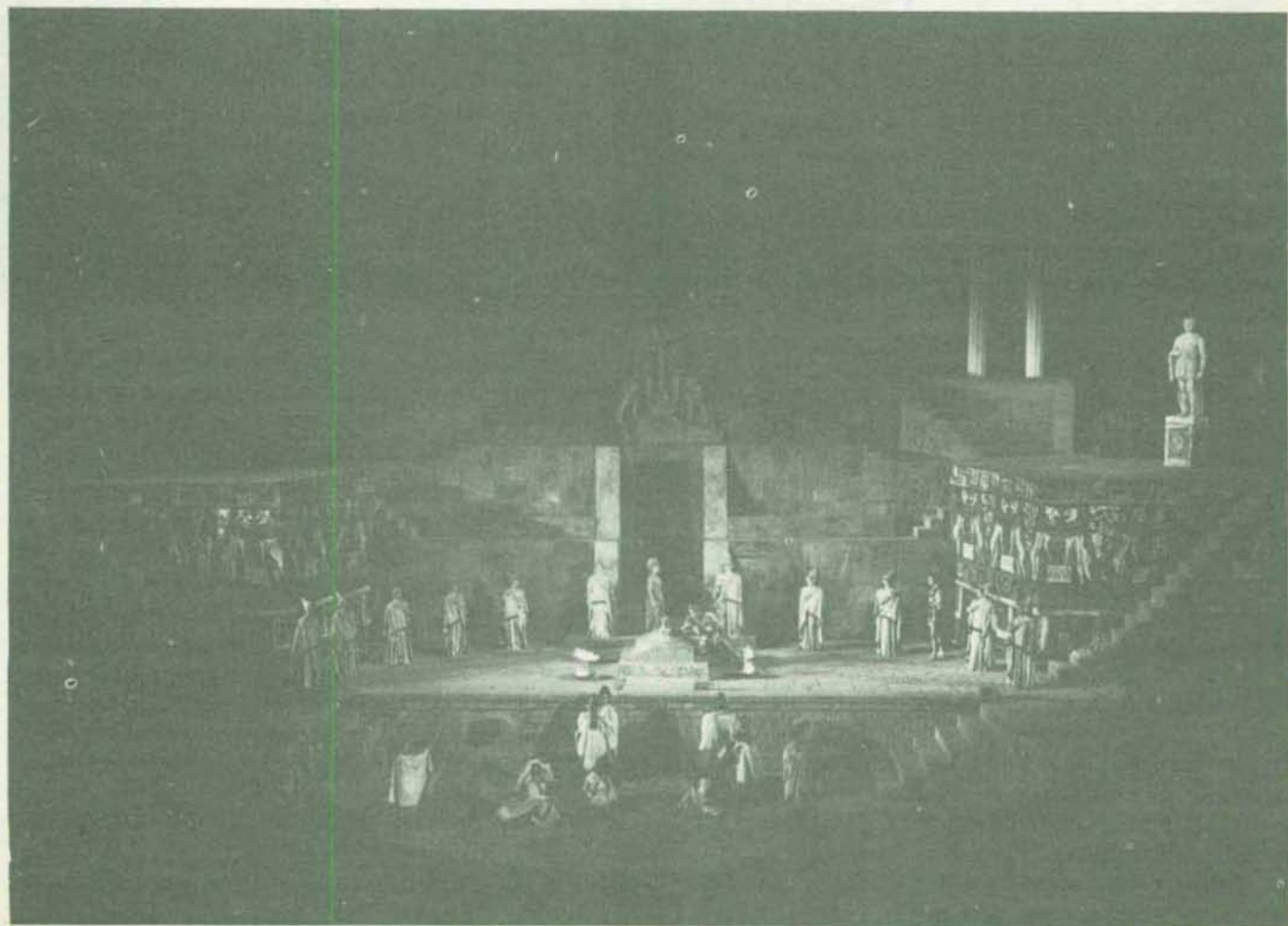
de unos conflictos ligados a la realidad. Su autor, Antonio Buero Vallejo, comenzaba así la andadura de un teatro de resonancias éticas y metaforizaciones dramáticas de la realidad.

Buero y Sastre iniciaron una senda por la que siguieron otros autores, los de la generación del realismo social, los del grupo neosimbolista, etcétera. Ellos representaron una determinada respuesta en el terreno teatral a las contradicciones, cada vez más visibles, de la sociedad española. Quizá lo que falta por establecer con precisión es la base ideológica en que se articuló este teatro de aspiraciones democráticas. En qué medida el franquismo redujo buena parte de los impulsos renovadores a una especie de «ghetto» individualista y a un moralismo típico del radicalismo pequeño-burgués. En qué medida la fatiga o la desesperanza truncó la marcha hacia un teatro democrático y la desvió hacia un simbolismo críptico o un poetismo populista enmascarador de la realidad.

Al igual que en el teatro de la literatura dramática, también en la práctica teatral aparecieron ciertos afanes renovadores. La lenta

consolidación del oficio de director permitió que la puesta en escena adquiriera una dimensión creadora y potenciase el sentido de los textos. El puro ilustrativismo dejó paso a la interpretación a partir de una óptica específica. Además de una nómina de directores, no muy amplia pero cuando menos visible, hay que señalar el importante papel jugado en este proceso de transformación por los antiguos Teatros de Cámara, los Teatros Universitarios y los Grupos Independientes. Su incorporación de nuevos textos, sus ansias renovadoras, su forma responsable de asumir en muchos casos el hecho teatral, convirtieron su aportación en algo imprescindible para comprender nuestra evolución escénica.

En este sentido, fue enormemente rigurosa la aportación de Antonio Andrés sobre la problemática del Teatro Independiente. Su nacimiento, desarrollo, etapas de evolución, aspiraciones en cada momento, constituyeron el centro del estudio y debate. Pero Andrés tuvo también el valor, y eso es algo que no abunda, de señalar las contradicciones, el deseo, la quimera y la realidad del fenómeno; sus logros y miserias, lo que tiene de medio frente a la



Las representaciones grandilocuentes sobre textos clásicos —donde el costo económico no se correspondía con la nimiedad del planteamiento teatral que las inspiraba— fueron muy del gusto del franquismo. Como esta «Orestíada» que se montó en noviembre de 1959 sobre el Teatro Griego de Montjuich.



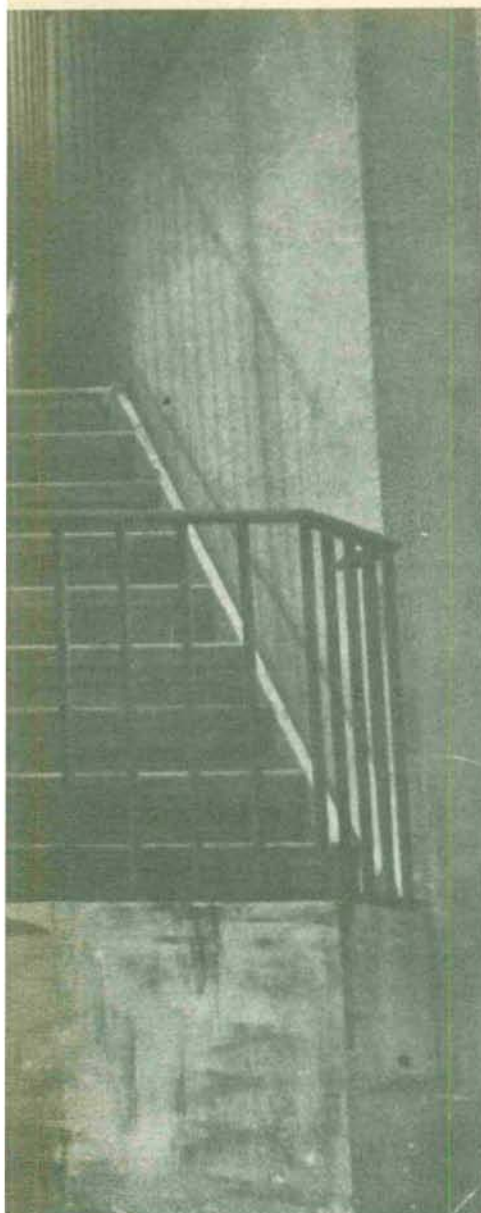
ilusión de quienes pretenden convertirlo en fin. De este modo pudo definirse su aportación, sin romanticismos ni falsas adulaciones, y descubrir al mismo tiempo lo que pueden tener de trampa y de coartada para ciertos sectores empresariales y de la crítica, que intentan instrumentalizar el fenómeno del Teatro Independiente para el estricto mantenimiento del «statu quo» dominante.

CENSURA Y MERCANCIA

Si tuviésemos que buscar la característica aparental más definitoria de la situación del teatro durante el periodo franquista, habría que resaltar necesariamente la existencia de la censura. Una censura que impuso la ley de su arbitrariedad en todas las esferas de la práctica teatral. De tanto vivirla, se convirtió en un hecho cotidiano cuyo origen casi se ig-

noraba de forma implícita, convirtiéndola en una especie de peste, en resultado de alguna maldición divina. La censura era, sin embargo, un simple instrumento del Gobierno representante de la oligarquía económica para establecer un riguroso control ideológico. Las formas políticas del franquismo eran incompatibles con la ausencia de censura. Al hablar de ella, suele además olvidarse con frecuencia que su acción no sólo se limitó a prohibir textos total o parcialmente; su secuela más grave fue la de esterilizar la capacidad de crítica e interpretación de la realidad: llegar a crear una conciencia de aceptación implícita de los límites, impidiendo que los auténticos problemas y personajes de la sociedad española accedieran a los escenarios.

La censura enmascaró el problema de fondo que ha aquejado al teatro durante el franquismo: su negación como bien de cultura por su utilidad social, para convertirse en simple



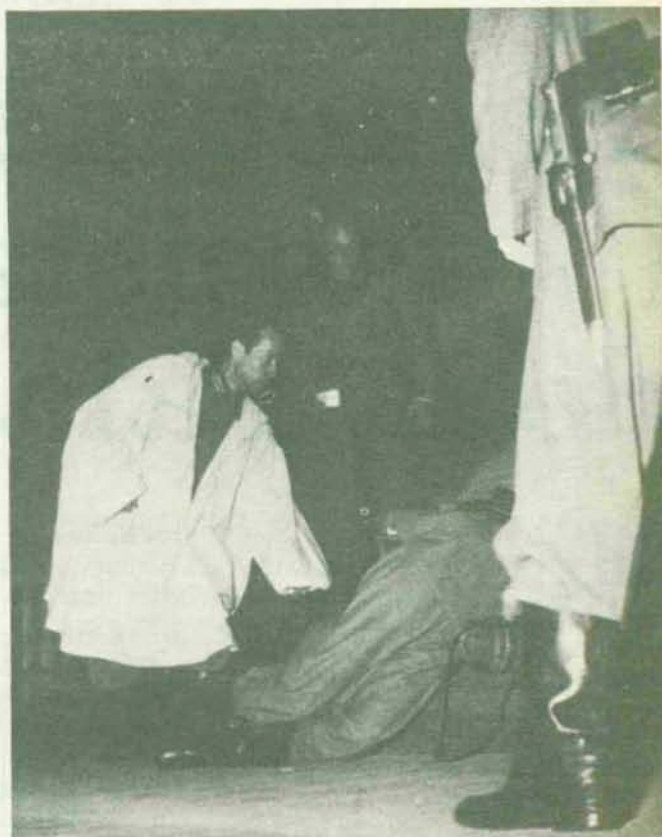
Dentro de un frente intelectual de oposición al Régimen, el estreno en 1949 de «Historia de una escalera» (aquí recogido), de Antonio Buero Vallejo, supuso el regreso a los escenarios de unos conflictos ligados a la realidad. Buero comenzaba así la andadura de un teatro de resonancias éticas y de compromiso con nuestro entorno.

dición puramente mercantil del hecho teatral. Aparte de los Teatros Nacionales, con los que el Estado quiso edificar su fachada propagandística coyuntural, toda la producción teatral se abandonó en manos privadas y la posible protección sólo supuso el reforzamiento del edificio, del control, nunca la posible dinamización de equipos teatrales con otras posibilidades y entusiasmos. Esta concepción absoluta del teatro como mercancía lo ha encajado en las leyes del mercado y ha reducido toda preocupación estética y cultural a los niveles de la moda en curso, de la sorpresa, del exotismo vendible de inmediato para el sector de la burguesía que ha sido consumidor mayoritario del hecho teatral. La característica fundamental de estos cuarenta años de teatro sería, pues, su carácter de mercancía sancionado por el poder. Ahí están sus límites reales, los más profundos. Quizá la conclusión que pudiera extraerse del ciclo es que, en el terreno teatral, sólo cuando se logre liberarlo del ritual de la oferta y la demanda y se le devuelva a su auténtico lugar como medio de comunicación y bien de cultura para todos, habremos logrado rescatar al teatro español de la situación a que fue relegado por el franquismo. ■

J. A. H.

mercancía. Por supuesto que el teatro fue mercancía antes, en la medida en que su producción estuvo en manos privadas que lo explotaron para la obtención de un beneficio. Por muy «elevadas» que fueran las intenciones de los productores, la imperiosa contingencia del mercado establecía unas condiciones insoslayables para seguir, simplemente, subsistiendo. En Europa se intentó salir de esta situación con unos planes de financiación dependientes del sector público, y considerando al teatro como necesidad cultural cuyo disfrute había que ofrecer a los ciudadanos. Al margen de las diferentes perspectivas, éxitos y deficiencias de estos planes en los distintos países, es evidente que, en general, se ha potenciado un área de teatro público que es, hoy por hoy, mayoritariamente dominante respecto a la privada.

Durante la época franquista hemos asistido, por el contrario, a un reforzamiento de la con-



Buero Vallejo y Alfonso Sastre —de cuya «Escuadra hacia la muerte» reproducimos una escena— iniciaron una senda por la que siguieron otros autores, los de la generación del realismo social, de los grupos neosimbolistas... Ellos representaron una determinada respuesta en el terreno teatral a las contradicciones, cada vez más patentes, de la sociedad española.