

TEATRO, SOCIEDAD Y POLÍTICA

JESÚS MAIRE BOBES

I.E.S.«E. Tierno Galván». Parla (Madrid)

El estreno de *Electra*, de Galdós, originó algaradas callejeras, manifestaciones, ataques a conventos y cambios en el gobierno. Facilitó la fundación de una revista y aguzó la inventiva de avispados comerciantes, quienes distribuyeron artículos de consumo que llevaban el nombre del drama estrenado. Casos así no son frecuentes, pero es evidente que existen relaciones muy estrechas entre sociedad, política y teatro. Conforme a esta perspectiva, la Fundación Federico García Lorca organizó en 1996 un seminario sobre “Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX”, que fue coordinado por Manuel Fernández Montesinos. Dos acreditados especialistas, María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, editan ahora algunos de los ensayos ofrecidos en este encuentro, junto con otros encargados a distintos investigadores para este fin¹.

Un primer grupo de trabajos se ocupa del «marco sociopolítico en el primer tercio de siglo». Gonzalo Sobejano resume las definiciones que varios críticos han ofrecido de «melodrama» e ilustra esta especie dramática con el análisis de la estructura, el lenguaje, la temática y la actitud de *La fiera*, de Galdós. Serge Salaün examina el teatro comercial de los primeros años de este siglo; dicho teatro estaba dominado por una burguesía que propagaba su ideología en zarzuelas y sainetes mientras que la Iglesia, la prensa y las autoridades criticaban la difusión de obras teatrales que excitaban a la lujuria. C. Brian Morris repasa diferentes concepciones de la ciudad babilónica y señala que, en *La hija del capitán*, de Valle-Inclán, y en *El hombre deshabitado*, de Alberti, ocurre algo similar: la ciudad es un ámbito en donde impera la degradación, el caos, la maldad. José Paulino Ayuso analiza la influencia de las teorías de Freud en el teatro de Unamuno, Lorca, Aub y otros autores. Pilar Nieva de la Paz estudia la visión que de la mujer, la sociedad y la política ofrecen las escritoras españolas del primer tercio de siglo. Los temas habituales suelen ser el matrimonio, la sublimación de la maternidad, el acoso sexual, el analfabetismo, el divorcio y el sufragio universal. M^a. Teresa García-Abad García entiende que

¹ María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coords. y eds.), *Teatro sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996, 403 págs.

una crítica cabal y responsable puede influir en el espectáculo teatral y en la vida social, como sucedía con las críticas vertidas por Melchor Fernández Almagro en el periódico *La Voz* desde 1927 a 1933.

En un segundo bloque, se estudia la relación de Valle-Inclán, Lorca y Benavente con la sociedad de su época. Dru Dougherty determina las características de la farsa y asegura que, en *La marquesa Rosalinda*, Valle-Inclán desarticula estos rasgos y rompe con las convenciones del género: aproxima ésta a la fantasía alejándola del mundo real, caracteriza con cierta profundidad psicológica a Arlequín y exagera la teatralidad. Piero Menarini afirma que textos como *Mariana Pineda* no deben ser interpretados ni como dramas románticos tardíos ni como obras comprometidas porque ambas explicaciones se basan exclusivamente en el texto y no en los elementos plásticos y escenográficos. Margarita Ucelay analiza la producción dramática que Lorca escribió en su juventud, en donde se descubren ideas, temas o inquietudes futuras y se observa el interés del joven poeta por la filosofía hindú, por el modernismo, por el romancero o por tendencias dramáticas que se desarrollarán posteriormente. Ricard Salvat detalla las conexiones que mantuvo García Lorca con las vanguardias catalanas y las relaciones que hubo entre Dalí, Buñuel y el dramaturgo granadino. Luis T. González-del-Valle estudia tres obras de Benavente y considera que este autor introducía en sus obras una serie de objeciones a la ideología burguesa y que no tomaba partido por esta, sino que solía situarse en un punto equidistante tanto de los fines conservadores como de los liberales.

Un tercer apartado se centra en el teatro de Hernández y en los dramaturgos de la promoción realista. Según Francisco Javier Díez de Revenga, el teatro de guerra de Miguel Hernández adolece de algunas deficiencias, causadas, probablemente, por la urgencia con que fue escrito. Los valores dramáticos son marginados en favor de la propaganda y la invocación a la lucha. Gregorio Torres Nebrera, partiendo de Buero Vallejo, informa del modo en que la sociedad española fue reflejada por los autores de la promoción realista desde 1949 hasta 1965: atmósferas provincianas que se caracterizaban por la hipocresía y la intolerancia, ambientes en donde dominaba la claustrofobia y personajes frustrados y alienados a causa de la burocracia.

En el cuarto bloque, Luis Iglesias Feijoo refiere las vicisitudes por que transcurrió la polémica del posibilismo teatral, que mantuvieron Sastre y Buero Vallejo. Sastre defendía un teatro que, sin acomodarse al sistema, agitase la dormida conciencia de los españoles y denunciase la injusticia social. Buero consideraba que todo esto se podía realizar sacrificando algún principio y adaptándose al sistema para criticarlo aprovechando cualquier resquicio que permitiese la censura. Mariano de Paco menciona las dificultades que ha soportado Sastre para comunicarse con su público: poco después de ser estrenada *Escuadra hacia la muerte*, el general Moscardó la prohibió porque la consideraba obra antipatriótica; *La taberna fantástica* tardó diecinueve años en ser estrenada. Antonio A. Gómez Yebra reivindica la obra de Jardiel Poncela, quien, habitualmente,

ha sido considerado como autor de un teatro de evasión e inmoral. Acude a *Eloisa está debajo de un almendro* para mostrar que Jardiel no vivía al margen de la realidad.

Varios ensayos se ocupan de «los caminos hacia la transición». Phyllis Zatlin opina que el teatro de Antonio Gala y el de Francisco Nieva coinciden en censurar al patriarcado, sistema que ataca la independencia femenina. Según Zatlin, estos dramaturgos derriban el mito de la España grande, eterna y católica, Klaus Pörtl se ocupa de una producción del T.U. de Murcia, *El Fernando*, un texto que, escrito por varios autores, fue representado en 1972. La obra estaba ambientada en 1814, pero resultaban evidentes las continuas alusiones a la España de Franco. Ángel Berenguer pone de relieve el lugar destacado que ocupa Fernando Arrabal en el teatro occidental, explica las causas por las que el dramaturgo abandona España (infancia dolorosa, apuros económicos, diferencias estéticas con el teatro español de entonces), clasifica su obra dramática, da cuenta de su variada y fecunda actividad y ofrece las claves que explican la singular personalidad de este autor. Andrés Peláez describe el estado en que se encuentran los fondos documentales del teatro español de posguerra y las vicisitudes por que han atravesado diversos archivos que, actualmente, cobija el Centro de Documentación Teatral: medios audiovisuales, colecciones de escenografía y programas de mano, libretos, archivos de prensa, fotografías, etc.

En la última parte, Martha T. Halsey considera que autores como Buero Vallejo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Lauro Olmo utilizan episodios históricos en algunas de sus obras no sólo para mostrar y enjuiciar el pasado y el presente miserables de España, sino también para que el espectador pueda atisbar un futuro más esperanzado. María Francisca Vilches de Frutos se pregunta si debe intervenir el Estado en actividades que, como el teatro, no suelen ser rentables. Vilches recuerda que el problema ya había sido planteado en los años veinte, reflexiona sobre los aspectos negativos y positivos de tal medida y, partiendo del principio de que es necesaria la intervención estatal, propone una serie de medidas que ayudarían a mejorar la gestión de los teatros públicos: equilibrar los criterios artísticos y económicos, subvencionar obras ya estrenadas, apoyar también a las empresas privadas, controlar el gasto público, estrenar a dramaturgos españoles, divulgar el teatro entre los escolares y los jóvenes, etc.

El libro, que se cierra con una «bibliografía lorquiana reciente» preparada por Andrew A. Anderson, recoge ensayos de veintitrés especialistas.

Los métodos y los puntos de vista ofrecidos no siempre son coincidentes en este volumen, pero dicha variedad enriquece la reflexión sobre el fenómeno de las relaciones que se establecen entre sociedad, política y teatro. Esta vinculación la había observado Lorca con su habitual lucidez. En 1935, afirmaba que el teatro debía reflejar «las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época»; pero también señalaba que, así como un teatro delicado puede sensibilizar a un pueblo, así un teatro ramplón puede vulgarizarlo y degenerarlo.