

**ESCRITORES ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA.
AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**

EL TEATRO ESPAÑOL DESPUÉS DE LA GUERRA

César Oliva
Universidad de Murcia

Instituto de Estudios Almerienses
1992

EL TEATRO ESPAÑOL DESPUÉS DE LA GUERRA

César Oliva
Universidad de Murcia

En circunstancias normales, el teatro que vivió España tras su guerra civil hubiera consumido, todo lo más, una generación de autores, directores y actores. Sin embargo, una prolongada postguerra condujo a nuestra escena a otra no menos dilatada situación anómala. A ello contribuyó, sin duda, el talante de los vencedores, el lógico control a que sometieron los canales de información y difusión, y, por consiguiente, un estado excepcional (a veces, de excepción) en el que hacían vida corriente las diferentes artes de la representación. Lo que hubiera sido simple y puntual censura se convirtió en una situación absolutamente normal y corriente. El teatro español después de la guerra, pues, es la historia de una larga y lentísima frustración, en donde, sin embargo, los creadores llegaron a encontrar peculiares vías de desarrollo a sus procesos creativos, obligados por un sistema que se les hizo habitual.

Dada la amplitud del temario que se desprende del planteamiento anterior, trazaremos unas líneas generales en donde centrar ese par de cuestiones que merece la pena destacar dentro del Coloquio "Escritores españoles exiliados en Francia". Por lo tanto, no será tan importante que hablemos hoy del teatro español después de la guerra, como sí de las consecuencias que de aquel momento se derivaron para los dramaturgos españoles que tuvieron que adoptar alguno de los tradicionales modos de exilio.

De sobra es conocida la circunstancia¹ que hizo posible, en 1939, la desmembración del teatro español. Dos bandos políticos y artísticos se cons-

1. Véase, dentro de la bibliografía básica, *Teatro español de postguerra*, J.E. Aragónés,

tituyeron a final de la guerra. Uno permaneció; otro se fue. Como hemos dicho en otros lugares², las obras que definen de manera más auténtica al teatro español son evidentemente las que se hacían a diario en los escenarios de la geografía nacional. Por eso, aunque quisiéramos, no podemos estar de acuerdo con el excelente crítico Ricardo Doménech, cuando dijo: "En la inmediata postguerra son ellos ¡los exiliados! quienes, fuera de España, hacen el verdadero teatro español" (Doménech, ¡1977!, p. 194). En ese momento, el teatro español era el que convivía con la censura, el que se adaptaba a ella, el que podía sobrevivir. Un breve repaso a aquellas carteleras aclara cualquier duda. Desde los éxitos de Torrado *Mosquita en palacio* (1940), *El famoso Carballería* (1940), *La madre guapa* (1940), *Chiruca* (1941), *La duquesa de Chiruca* (1942) o Pemán *Por la Virgen capitana* (1940), *Hay siete pecados* (1943) o *La hidalga limosneta* (1944), a las excentricidades de Jardiel Poncela *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Madre (el drama padre)* (1941) o *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) (excentricidades que pagó a elevado precio), o la creación de la comedia de evasión, hasta llegar a significativas reposiciones de no menos significativos dramaturgos (Muñoz Seca, hermanos Álvarez Quintero o el mismo Benavente), todo eso, repetimos, era el auténtico teatro español.

Observemos que tanto temática como estilísticamente, la escena española de los cuarenta se pobló de naderías, que a veces podían llegar a ingeniosos juegos de situación. Autores hubo que disponían de una privilegiada capacidad para dramatizar, y que sólo las peculiares circunstancias que rodeaban a la sociedad neofranquista impidieron que alcanzaran notables niveles en la creación artística. Los casos de Enrique Jardiel Poncela, Edgar

Madrid, 1971; *El Teatro desde 1939*; en "Historia de la literatura española", R. Doménech, vol IV, Madrid, 1980; *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, L. García Lorenzo, Madrid, 1981; *Teatro social en España*, F. García Pavón, Madrid, 1962; *Literatura de la postguerra: el teatro*, J. García Templado, Madrid, 1981; *Veinte años de teatro en España*. A. Marquerie, Madrid, 1959; *Treinta años de teatro de la derecha*, J. Monleón, Madrid, 1871; *El teatro desde 1936*, C. Oliva, Madrid, 1989; *Direcciones del teatro español de postguerra*, M.P. Pérez-Standfield, Madrid, 1983; *Literatura española fascista*, J. Rodríguez Puértolas; *Historia del teatro español, siglo XX*, F. Ruiz Ramón, Madrid, 1975; *El teatro de los años setenta*, R. Salvat, Barcelona, 1974; *Historia de la literatura española 6/2*, en "Literatura Actual", S. Sanz Villanueva, Madrid, 1984; *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, V. Urbano, Madrid, 1972.

2. Ver *El teatro desde 1936*, ob. cit., sobre todo los capítulos II, III y IV.

Neville, Carlos Llopis, Antonio de Lara (Tono) o José López Rubio son reveladores del momento. Todos ellos fueron grandes constructores de comedias, diezmadas en su conjunto por tener que hablar de nada.

Cualquier relación de estrenos del momento es el mejor baremo para saber qué sucedía en aquel teatro. Obras como *Mis abuelos son dos niños*, de Ramón Carrión, *¡Olé mi niña!*, de Pérez Fernández y Quintero, *Celedonio se divierte*, de Prada, *Déjeme usted que me ría*, de José de Lucio, y *Se alquila un novio*, de Suárez de Deza, son una muestra de lo que veía el público de los primeros años de postguerra³. Teatro que, en el mejor de los casos, se caracterizaba por basarse en unos textos de innegables calidades literarias, construidos dentro de las más ortodoxas normas escénicas —ponderando aquello que llamaban *carpintería teatral*—, sencilla escenografía enmarcada en los tradicionales tres actos, que trataban de una temática eminentemente amorosa, dentro de la defensa de los más tradicionales valores morales de la familia, el matrimonio y el individuo, lo que proporcionaba un nivel ideológico ausente de toda intencionalidad, más bien descargado de ella —lo que define el concepto de “teatro de evasión”—, escrito, pensado y actuado para beneficio exclusivo de la clase media burguesa, que, viéndose reflejada en el escenario, debía sentirse halagada y mimada por los artistas. Estas conclusiones generales definen de manera bastante precisa un tipo de comedia que protagoniza cumplidamente el teatro de una década.

A lo largo de esos primeros años, la escena española apenas si experimenta el más mínimo avance. La prueba de que también el teatro se encontró en una larguísima postguerra la tenemos, precisamente, en el mucho tiempo que tardó en producirse los primeros intentos innovadores. Sería al acabar la II Guerra Mundial, cuando los componentes del colectivo “Arte Nuevo” se dieron a conocer en el panorama de la escena española⁴. Un conocimiento en cualquier caso privado, pues difícilmente llegó al gran público, ya que no se desarrolló en locales comerciales. Sólo en 1949, justamente diez años después de acabada la guerra, una obra y un autor lograrían romper con los tradicionales y acomodados esquemas de la comedia de evasión: *Historia de una escalera*, del nuevo dramaturgo Antonio Buero Vallejo.

3. Santos Sanz, 1984, pp. 208-211.

4. Ver *Teatro de vanguardia (15 obras de Arte Nuevo)*, Ed. Permán, Madrid, 1949, prólogo de Alfredo Marquerie y estudio de Antonio Rodríguez de León.

Mientras, los exiliados fueron difuninando su influencia tanto en América como en Europa. Las posibilidades de supervivencia de autores, actores y actrices que permanecieron fieles a los principios de la República, se habían centrado en países lejanos. Aunque algunos de ellos permanecieron temporalmente en Francia o Inglaterra, el primer exilio español buscó su hogar en América, sobre todo en Méjico y Argentina. El Comité Mexicano de Ayuda a los Republicanos hizo posible una serie de travesías desde Francia, que pobló el país azteca de millares de españoles. Cuba, la República Dominicana, Uruguay y Chile fueron también lugares en donde recomponer nuevas trayectorias. Los universitarios eligieron preferentemente Estados Unidos, apoyados en la tradición de la enseñanza de la lengua de Cervantes en los más importantes centros de estudio del mundo.

Inglaterra y Francia fueron lugares de paso. Francia que podía haber sido un lógico y cercano paraíso antifascista español, se convirtió en zona peligrosa, dada la conducta de Petain con sus invasores alemanes. Muchos republicanos fueron extraditados a España o encerrados en campos de concentración. América, como hemos dicho, se constituyó en el principal horizonte del exiliado español⁵.

La diversidad geográfica en donde siguieron sus trabajos los transterrados, las dificultades de relación entre ellos, la imposibilidad de identificar los objetivos de dichos creadores, originó tantas estéticas y líneas de desarrollo como individuos. Bien poco tenía que ver lo que escribían en Buenos Aires autores tan distintos como Alberti, Grau o Casona, con lo que hacía Max Aub y León Felipe en Méjico, José Ricardo Morales en Santiago de Chile, Pedro Salinas en Nueva York, y hasta Salvador de Madariaga en Oxford. Todos ellos, exiliados de la primera hornada, crearon un teatro bien diferenciado, rico en sus intenciones, pero al que faltó un necesario público. Sólo Casona estrenó con regularidad y para espectadores tan de teatro, y tan convencionales, que regresó a España mucho antes que terminara el régimen de Franco.

Hablábamos antes de un primer exilio, para distinguir la gran salida inicial del país de intelectuales republicanos al terminar la guerra, del que se produjo avanzados los años, cuando la consolidación del régimen de Franco era una realidad. Se citan, pues, al menos, dos exilios, unidos por sus moti-

5. Ver *El exilio español de 1939*, libro colectivo dirigido por José Luis Abellán, seis volúmenes, Madrid, Taurus, 1976.

vaciones y diferenciados en los años. El segundo, el de aquéllos que se habían sometido a la prueba de la lucha interior, esperanzados en la hipotética brevedad de la dictadura, a diferencia del anterior se convirtió en un lento y paulatino chorreo de personas hacia el exterior, sin otra motivación que la búsqueda de un espacio en donde desarrollar una labor, no necesariamente artística o cultural, en plena libertad. Por otra parte, este segundo exilio no sólo será de carácter político, como el anterior, sino que admitirá la variante de lo artístico; es decir, autores que salen de España por sus ideas políticas, pero también porque quieren desarrollar un trabajo que consideran imposible de llevar a cabo en su país. La aceptación de la principal potencia mundial, los Estados Unidos, del régimen de Franco fue la señal inequívoca de que la situación se iba a prolongar mucho más de lo esperado. José Antonio Rial, José María Camps, Paco Ignacio Taibo, primeramente y en el terreno del teatro, José Martín Elizondo y Manuel Martínez Azaña, después, y con destino en el sur de Francia, mantuvieron un constante exilio, en el que no faltaron figuras de la importancia de Fernando Arrabal y Agustín Gómez Arcos (que antes pasó por Inglaterra), representativos más del exilio artístico que del político. Unos y otros formaron una escena invisible en el panorama del arte dramático español, cuya principal característica, a falta de elementos englobadores temática y estéticamente, es la ausencia de elementos comunes. En efecto, la imposible relación entre la mayoría de los exiliados, sus diferentes procedencias —unos del propio terreno del teatro; otros de la poesía; algunos de la novela; del cine los menos—, la reiterada ausencia de objetivos comunes, hizo posible que este teatro sea el teatro de cada uno de sus integrantes. Ni el poético entorno en el que Alberti propone sus obras tiene nada que ver con otro tipo de poesía dramática, el del convencional Casona, ni las últimas obras del nunca comprendido Jacinto Grau encontraron continuación en los experimentos de lenguaje de Max Aub o de José Ricardo Morales, separados entre sí por una contumaz temática del primero, referida a los transterrados, y la permanencia en el terreno del absurdo del segundo.

Más curioso resulta el triste pago que los exiliados recibieron a su regreso, cuando ninguno -a excepción de Casona, y por causas de todos bien conocidas⁶- logró triunfar en su país de origen. Sus estrenos fueron más

6. Ver el significativo prólogo de Federico Carlos Sáinz de Robles a las Obras completas del autor asturiano, editadas por Aguilar en Madrid, 1961.

bien sucesos aislados, hitos, debidos a su carácter excepcional y puntual de homenaje o celebración, más que a un cierto reclamo del público habitual. Está claro que éste no necesitó a los exiliados, ni los exiliados pudieron encontrar fórmulas de aproximación a un espectador totalmente extraño.

Circunstancia diferente fue la acontecida con los directores, actores y actrices transterrados. Si bien algunos salieron de España en el 39, la mayoría se encontraba en aquel momento trabajando en América, en las habituales giras que, de tiempo atrás, efectuaban las compañías. Ellos, en general, no permanecieron aferrados a un concepto de exilio tan fuerte y determinante como el de los autores. Así pues, unos antes, otros después, fueron volviendo de manera más continuada desde principios de la postguerra. Salvo Margarita Xirgu, que murió en América sin poder realizar su sueño de ser enterrada en España, y no pocos más (Manolo Perales, Pilar Lebrón, Pepe Caparrós y Mari Carmen Gordón, Antonio Herrero, entre otros), la mayoría de los que se encontraban lejos de España al principio de la postguerra, fueron regresando (Lola Menbrives, Alberto Closas, los Alvarez Diosdado, Amelia de la Torre, Ana María Custodio, Mari Carrillo, Valeriano León, Aurora Redondo, Pepe Alfayate, Alfonso Muñoz, Irene López Heredia, Josefina Díaz y un larguísimo etcétera). Otros, en cambio, como Pedro López Lagar, Edmundo Barbero o Antonio Beneduco, en América, y la Casares, en Francia, sólo volvieron para intervenir en repartos esporádicos.

Los autores, sin embargo, salvo excepciones, fueron más fieles al concepto de transterrados. Arniches, muy mayor ya, volvió pronto para morir en España. Mucho más tardó en hacerlo Casona, y en circunstancias totalmente diferentes. Manuel Altolaguirre murió aquí, de accidente, precisamente en una de sus visitas temporales. Regresos más o menos callados, sin alharacas ni manifiestos, fueron los de José Bergamín o el director José Estruch, continuador de la labor de Margarita Xirgu en Montevideo. Otros, como José María Camps, regresaron muy a finales de la dictadura, y sin fijar una residencia definitiva. También en pleno gobierno de Franco, Max Aub y Ramón J. Sender probaron el regreso temporal, más volvieron a cruzar el Atlántico por una absoluta falta de convencimiento: la España de los setenta no era su España. Murieron allá, como lo habían hecho otros muchos sin la posibilidad de ver a los suyos de nuevo: Jacinto Grau, León Felipe y Pedro Salinas. Albertí sólo regresó una vez muerto Franco. Y todavía hay quien tras más de una década de Constitución, siguen sin volver. Los motivos no

son ya políticos, sino humanos. Son tantas las raíces que echaron allende los mares, que a la tierra que los vio nacer sólo vuelven de vacaciones. Es el caso de José Ricardo Morales o José Antonio Rial.

En Francia, como antes apuntábamos, se produjo un exilio más tardío, de autores que se integraron en ese país por motivos distintos de los que abandonaron España en los años inmediatos a la Guerra Civil, salvo el caso de la citada María Casares, hija del presidente Casares Quiroga. Nos estamos refiriendo a los ya citados José Martín Elizondo y Manuel Martínez Azaña. La dramaturgia de ambos nace de una más acentuada actividad política, que desarrollaron en torno al teatro, no sólo escribiendo, sino participando activamente en montajes. Hicieron un teatro de militancia, del que surgieron producciones conectadas con una crítica en todos los órdenes a la dictadura de Franco. Era un teatro más radicalizado que el que salía de América Latina. Desde Toulouse, Martín Elizondo, con la creación de "Los Amigos del Teatro Español", y desde Burdeos, Martínez Azaña, con la puesta en marcha de un departamento universitario de teatro, produjeron el más importante foco de resistencia, y de aproximación a las nuevas corrientes europeístas.

Pero decíamos atrás que no era este teatro de exiliados, aún siendo estéticamente importante, el que representaba en verdad a la escena española. Hablábamos de los largos diez años que había costado encontrar, tras el fin de la Guerra Civil, un punto de conexión con el teatro comprometido, hecho para pensar, aunque impropio del momento histórico. Aquella *Historia de una escalera* no fue sino el comienzo de algo que tardaría por lo menos otros diez años, en consolidarse en el panorama de la escena española. Nos referimos a la llamada, con peor o mejor atino, "generación realista". Sólo muy a final de los años cincuenta, un grupo de dramaturgos ofrecía un teatro diferente al comercial, un teatro de intenciones y determinados niveles de crítica, un teatro más o menos diferente al que la comedia burguesa imperante había acostumbrado de los espectadores del momento. Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, sobre todo, habían empezado el camino. Estrenaban y eran considerados como absolutamente normales en las carteleras del momento, y, lo que es más significativo, habían alentado la continuación de otra serie de autores que veían, en sus fórmulas escénicas, una posible dignificación del teatro español. El primer Alfonso Paso, José Martín Recuerda, Carlos Muñoz, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, José Ma-

ría Rodríguez Méndez, principalmente, llevaron a los escenarios un sobrio concepto de la cruda realidad de muchos de los aspectos cotidianos de la vida común española de entonces. Por esas mismas razones, todos esos autores, que empezaron a acaparar los principales premios de concursos y convocatorias para nuevos dramaturgos, tuvieron serias dificultades con la censura, que de esa forma se erigía en principal control de la escritura escénica.

En los años cincuenta, pues, el teatro español —todavía tildable como de postguerra, por razones que cnseguida comprobaremos— se dividió en el que no tenía problemas con la censura y el que los tenía. Este último, que era el de los realistas, aparecía de vez en cuando por los escenarios comerciales, con éxitos relativos, pero éxitos. De alguna manera representaba aún a la postguerra pues manifestaba una oposición con los vencedores de veinte años antes. Oposición que si no se veía en los medios de comunicación, al menos se intentaba en los escenarios. Pero también el otro teatro, el habitual, el de la comedia burguesa continuadora del llamado “teatro de evasión”, era representativo de la citada postguerra, pues sus personajes seguían aferrándose a los modos continuistas de una situación dominada por la felicidad y el optimismo. Una vez consolidado el régimen, gracias a la entrada en la Organización Europea de Cooperación Económica, en 1958, y, sobre todo, a la puesta en marcha del I Plan de Desarrollo, en 1962⁷, los escenarios habituales comenzaban a respirar motivos que reflejaran una sociedad empeñada en el intento del bienestar y del confort. Es un momento en el que, maniatada la prensa, España invita a respirar un clima triunfalista. La llegada de Eisenhower a Madrid, precisamente a finales del 59, es la rúbrica del reconocimiento mundial del régimen. El teatro, casado definitivamente con una paternalista censura que impedirá ver el lado malo de las cosas, no tiene más remedio que vegetar en medio de su mediocridad. La misma mediocridad que mueve las aspiraciones del pequeño burgués español de los sesenta. Para ellos, y para el poder por supuesto, la guerra había acabado hacía muchos años. Para unos pocos, justamente para los que en el terreno del teatro seguían luchando aquí o allá, no.

Los años sesenta van a ser testigos de dos fenómenos de considerable importancia, en el terreno del teatro. Por un lado, el desarrollo de la comedia

7. *La República. La Era de Franco*. En “Historia de España Alfaguara VII”, 7ª ed, Madrid, 1979

burguesa de postguerra que llega a su más alto grado de evasión posible; de otro, la definitiva aparición de ese pequeño grupo de autores que apoyan decididamente las aportaciones que Buero Vallejo, Alfonso Sastre y el primer Alfonso Paso habían iniciado en la década anterior, con un estilo alternativo a la comedia de evasión, que vino a llamarse, por una serie de circunstancias, "realista". Si estos segundos llenaban enseguida las páginas de estudios y tesis universitarias, más que los teatros, aquéllos poblaban los locales de toda España. El auge de un autor como Alfonso Paso es, evidentemente, emblemático. Director y dramaturgo del grupo "Arte Nuevo", junto a Alfonso Sastre, Pepe Gordón y otros, pasa sus primeros años de dedicación al teatro en el empeño de conseguir un nuevo teatro realista y comprometido, sin perder en absoluto un amplio sentido del humor, aunque termine por claudicar ante la comercialización más evidente. Frente al acoso de empresarios y actores que sólo buscaban el más inmediato rendimiento en el negocio teatral, empezó a producir comedias en número tan elevado que llegó a tener más de una decena, a la vez, en locales de Madrid. Su obra respondía exactamente al teatro de ingenio y evasión que había caracterizado a la comedia burguesa de postguerra, quizá con una mayor perfección técnica que no ocultaba sus sensibles limitaciones. Era un teatro querido y requerido por el público de entonces. Nunca quedó más evidente el aforismo de si el teatro tiene siempre el público que se merece, éste, por pura reciprocidad, dispone también del teatro que se merece.

Si el discurrir del teatro comercial español de postguerra sucedía con toda comodidad por los escenarios nacionales durante casi toda la dictadura, el teatro alternativo, aquél que en los cincuenta propusieran los autores realistas, se desarrollaba con toda incomodidad. Y no sólo por los realistas, que llegaron incluso a definir una estética de expresión, aunque con grandes variables entre ellos mismos. En los años sesenta, otro grupo de autores irrumpió en el panorama del teatro español, bien que con menores posibilidades cara a los locales comerciales. Se trataba de la generación que así misma se llamó "simbolista". Estos se relacionaban con los realistas por su evidente posición contraria al régimen, por su defensa de la libertad y por situarse en las antípodas de las fórmulas convencionales de la comedia burguesa. Sin embargo, se distinguían de aquéllos por experimentar fórmulas novedosas, la mayoría procedentes de recursos plásticos que en el extranjero empezaban a manejarse, alejados siempre del realismo caracterizador de los primeros. El símbolo escénico era el principal elemento de su lenguaje

teatral, y de ahí que los autores más representativos del movimiento, o los que escribieron manifiestos y declaraciones de principio, se bautizasen como tales "simbolistas".

Tanto realistas como simbolistas, con sus evidenciadas diferencias estéticas, planearon sobre una temática no tan distinta. Por ejemplo son continuas las referencias a la guerra, al pasado, a las fórmulas de control, al manejo de las clases dirigentes; a veces representadas por vías de referentes directos, otras por referentes indirectos. Por primera vez durante muchos años, el teatro es receptor de un estado de la cuestión política. Algo que sólo en la literatura del exilio se había producido y, que si se realiza con estos nuevos autores, es con la condición de tener que vérselas con la censura.

Comprobamos, pues, que las fórmulas que utiliza el teatro de oposición siguen siendo un modo de rechazo de una situación no aceptada por unos y otros. Al tiempo, continúa manejando formas de utilización del escenario como oposición a un modo de gobierno que había sido implantado tras la guerra civil. Por consiguiente, la postguerra llega perfectamente hasta los últimos coletazos del régimen franquista. De la misma manera que se dijo que la Guerra Civil acabó el mismo día que los españoles votaron la Constitución de 1978, la escena española inició un nuevo camino — ¿mejor?, ¿peor?— cuando la censura, el sindicato único de trabajadores del teatro, y otras formas indelebles al drama nacional desaparecieron por real decreto.