

RETÓRICA ANTIGUBERNAMENTAL EN EL TEATRO NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS TREINTA

Russell DiNapoli
Universitat de València



¿Hasta que punto fue “antigubernamental” el teatro norteamericano que se produjo en los Años Treinta? Para encontrar las posibles respuestas, debemos, en primer lugar, hacer un breve recorrido por el momento histórico. Si queremos dar algo de luz a cerca de lo que representó el teatro norteamericano de protesta en los Años Treinta, un teatro que englobaba un lenguaje o una retórica social basado en la crítica política y la denuncia por el sufrimiento masivo que produjo el Gran Depresión, tenemos que estudiar las aportaciones de las distintas agrupaciones teatrales, incidiendo sobre todo en qué o quienes estaban tras ellas, qué ideología, qué partidos, o qué gobierno.

Poco después de que el martes Negro, el 29 de octubre de 1929, trastocara los mercados mundiales, cuatro millones de norteamericanos se encontraron de pronto sin trabajo. Aunque el Presidente Herbert Hoover aseguró a sus compatriotas que la vida iría como de costumbre, en un año el desempleo anual se había doblado. Cuando Franklin D. Roosevelt ganó las elecciones a finales de 1932, el paro había alcanzado la alarmante cifra de dieciocho millones de personas, entre las que hay incluir cerca de un millón de personas sin hogar que malvivían en “Hoovervilles” y barrios de chabolas que se extendían por todo el país. El nuevo Presidente promulgó de inmediato una serie de reformas encaminadas a la creación de nuevos empleos, subvencionados con fondos federales: primero llegó la *Relief Act* (Ley de Auxilio), en 1933, y posteriormente el *Federal Emergency Relief Administration* (Decreto Federal de Emergencia del Auxilio) y el *Civil Works Administration* (Decreto de Trabajos Civiles). Todos ellos serían sustituidos en 1935 por el *Works Progress Administration* (Decreto de Progreso en el Trabajo).

Pero mientras el nuevo Gobierno intentaba colocar un torniquete a la maltrecha economía aplicando una política de empleo de fondos públicos, millones de granjeros y de obreros industriales trataban de sobrevivir a la precariedad cotidiana. Casi huelga decir que, para muchos, sólo un cambio radical en el sistema podría hacer resurgir a la desecha nación.

La Depresión hizo creíble la afirmación hecha por el Comintern en 1927, en Moscú, en la que declaraba que la economía capitalista estaba dando tumbos y pronto reventaría. El "crack", por tanto supuso un fuerte empuje moral para el Partido Comunista Norteamericano. Es fácil suponer que un acontecimiento de tal magnitud hizo que los comunistas imaginaran que muy pronto las enormes masas de norteamericanos desempleados y errantes acudirían en manada para confluir en sus propias filas y derrumbar, por fin, al coloso capitalista. En opinión de Goldstein, fue precisamente "el crack de los mercados lo que mantuvo vivo al partido" (1974, 29).

Antes de la Depresión, el Partido Comunista Norteamericano había creado sociedades teatrales con el fin de apoyar su actividad sindical. Entre ellas estaba la *Trade Union Educational League* (Liga Sindical Educativa), que pasó a llamarse *Trade Union Unity* (Unidad Sindical) después de 1929. Antes y después del Martes Negro su propósito era el de poner en práctica la política revolucionaria del Comintern, implantando sindicatos de carácter comunista tales como el *Workers' International Relief* (Auxilio Internacional Para los Trabajadores), la *International Labor Defense* (defensa Internacional Obrera), y la *International Workers' Order* (Orden Internacional de los Trabajadores). En la ciudad de Nueva York, unas doce compañías de actores, que a su vez trabajaban como obreros de fábrica, formaron el *Workers' Dramatic Council* (Consejo Obrero de Trabajadores del Teatro) cuya sede principal estaba en la *Workers' School* (Escuela Obrera) de Unión Square y que, según Goldstein, "estaba comprometido con todos los niveles de la producción teatral" (1974, 29).

Al principio de la década, la oportunidad de generar teatro de aficionado sólo parecía venir de proyectos apoyados por el Partido Comunista. Entre estos proyectos destacan el *Proletbuehne* (Teatro Proletario), en lengua alemana, el *Workers' Laboratory Theatre* (Teatro Experimental Obrero), y el *Theatre Collective* (Colectivo Teatral). Sin embargo, también se formaron otros grupos de teatro significativos, de corte izquierdista, que no estaban controlados por el Partido Comunista. En 1933 la *International Ladies Garment Workers' Union* (Sindicato Internacional de Trabajadores del Textil de Prendas Femeninas) inició un proyecto teatral que en 1936 se convirtió en el *Labor Stage* (Teatro Obrero), una popular compañía profesional que, según Himelstein, "Tuvo éxito a la hora de encontrar ese amplio público que el Partido Comunista y sus Ligas asociadas buscaron en vano durante toda la década" (1963, 76).

El otro grupo izquierdista destacable, independiente del Partido fue el *Group Theatre* (Teatro de Grupo), una de las experiencias teatrales más influyentes en la historia del teatro norteamericano. A este respecto afirma Taubman, "El Grupo influyó en todo el teatro de las siguientes tres y cuatro décadas" (1967, 222).

Señalaremos por último el *Federal Theatre Project* (Proyecto Federal de Teatro) que se inició en agosto de 1935 como parte de la agencia federal de auxilio, resultado del *Works Progress Administration* (Decreto del Progreso en el Trabajo), que acabó siendo un excelente vocero de la causa de la izquierda. Era la primera vez en la historia de los Estados Unidos en la que el gobierno se hacía productor de teatro, y al final de su primera temporada, el Teatro Federal tenía empleados a unos 12.000 trabajadores en treinta y un estados. Pero sólo un año después, en 1936, fue acusado de hacer propaganda comunista, a causa de sus producciones de significativo carácter social, y, en gran parte por ello, los más conservadores del gobierno lograron eliminarlo por completo en 1939. Wilson observa que el proyecto “vivió y floreció durante sólo cuatro breves años antes de que la ignorancia del congreso, el miedo y la malicia lo mataran” (1982, 258).

Las producciones de las compañías de teatro apoyadas por la militancia comunista, por un lado, y las de los grupos de teatro izquierdistas como el *Labor Stage* (Teatro Obrero) y los de corte izquierdista y liberal como el *Group Theatre* (Teatro De Grupo) por otro, así como el número considerable de obras de temática social producidas por el *Federal Theatre* (Teatro Federal), se enmarcaban dentro de una retórica generalizada de crítica y protesta. Los que participaban en las producciones de protesta así como también los espectadores que asistían a las funciones compartían un mismo lenguaje de carácter disidente generado por la injusticia social y el desempleo. Para muchos no era momento de, como observa Coy, “por decencia y mínimo sentido de la autoestima, encerrarse en refugios de aislamiento, cómodos e insolidarios” (1988, 69). Es más, el expresar públicamente la disidencia era consecuente con la propia tradición norteamericana, que en su Declaración de Independencia en 1776 dice que si el pueblo:

...when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same object, evinces them under absolute despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such government and to provide new guards for their future security. (...ante una interminable fila de abusos y usurpaciones en pos del mismo objetivo, evidencia que no es más que puro despotismo, está en su derecho, tiene el deber de expulsar a tales gobernantes y proporcionar nuevos guardianes para su seguridad futura.)

Para muchas víctimas de la Depresión, el hambre y la falta de hogar resultantes del brutal desempleo desenfrenado eran el equivalente de la tiranía. El tono revolucionario adoptado por los miembros de muchos colectivos teatrales puede entenderse mejor cuando se aprecia dentro del contexto de la terrible pobreza que se extendió a principios de los Años 30. Pero cuando la economía empezó a mejorar hacia mediados de década, y la posibilidad de otra guerra en Europa empezó a contemplarse como probable, los radicales disminuyeron el fervor de su crítica al gobierno. El teatro de protesta que ya había empezado a desaparecer desde la firma del pacto de Hitler y Stalin el día 23 de agosto de 1939 y la invasión Soviética a Polonia una semana después, se desvaneció por completo tras dos sucesos impor-

tantes: la invasión nazi de la Unión Soviética y el bombardeo de Pearl Harbour.

Si queremos rasgar y ahondar así en lo que hay debajo del ideario global histórico de los Años Treinta que ha llegado hasta nosotros gracias a la profusión de bibliografía y a una buena cantidad de estudios académicos, nos encontraremos con la anatomía imponente de agrupaciones teatrales profesionales sólidamente forjadas, como el *Theatre Guild* (Gremio del Teatro), la *Playwrights' Company* (Compañía de los Dramaturgos), y sobre todo el *Group Theatre* (Teatro de Grupo), entre cuyos repertorios había un elevado número de obras de crítica social. Al mismo tiempo, otros colectivos teatrales buscaban vías de expresión más acordes con la problemática de los menos protegidos de la sociedad.

Al comienzo de la década de los años 30, surge de la nada y hablando alemán a los miembros del *Proletbuehne* (Teatro Proletario), John Bonn, y nos deja, en el umbral del teatro norteamericano, sus "agitprops" (obras de agitación con fines propagandísticos), unas piezas cortas compuestas de episodios ligeramente elaborados y de carácter satírico. Su producción nos recuerda las obras hechas por aquellos estudiantes soviéticos vestidos con los monos azules de los obreros de los años veinte. A este respecto dice Bernard: "Varias compañías de habla inglesa, que representaban "agitprops", aparecieron simultáneamente en Chicago, Los Angeles y en Nueva York. Todas adoptaron nombres similares a los de sus homólogos en Europa "Blue Blouses" (Camisas Azules); "Red Choir" (Coro Rojo); "Left Column" (Columna Izquierdista), etc." (1971,54). Por otro lado Hallie Flanagan, directora del Departamento de Teatro en la Universidad Experimental de Vassar presentó tres "agitprops" en 1931: *Miners Are Striking* (*Mineros en Lucha*) y *We Demand* (*Nosotros Exigimos*), dos obras propagandísticas de agitación que ya se habían representado en Nueva York, y una obra original, *Can You Hear Their Voices?* (*¿Podéis Oír Sus Voces?*), sobre la condición desesperada de los granjeros arrendatarios del Medio Oeste, escrita en colaboración con Margaret Ellen Clifford. Más tarde, Flanagan se convertiría en la directora del *Federal Theatre* (Teatro Federal), prestando su carácter crítico al proyecto teatral del gobierno.

El Partido Comunista, que dirigía el *Workers' Laboratory Theatre* (Teatro Experimental Obrero) pensó, en un principio, que la técnica del "agitprop" sería el vehículo perfecto para comunicar a las masas las teorías fundamentales de Marx, textos por otro lado nada fáciles de digerir. Bajo la atenta mirada de su director, Alfred Saxe, los doce miembros permanentes de su denominada "Shock Troupe" (Tropa de Choque) prepararon meticulosamente sus obras de agitación política y los "sketches" de propaganda bajo una enseña color escarlata que ponía, "Theatre is a weapon" (El teatro es un arma).

Sin embargo, soplaban nuevos aires desde la Unión Soviética, y a lo largo de 1934 las obras de tipo "agitprop" se abandonarían al tiempo que el drama realista se pondría en boga. A fin de estar más acorde con los nuevos tiempos, El *Workers' Laboratory Theatre* fue rebautizado y pasó a llamarse el *Theatre of Action* (Teatro de Acción), fiel a los dictados del Comintern. Se

invitó a la participación en el Consejo Asesor recientemente creado, a un frente unido de liberales e izquierdistas. De este modo gente como Moss Hart o Lee Strasberg pudo participar, si bien el comité ejecutivo siguió estrictamente bajo dominio del Partido Comunista. Hay que ver el apoyo de Elia Kazan en este nuevo contexto, ya que Kazan, que había abandonado el Partido, siguió, no obstante, manteniendo relaciones con sus viejas camaradas en el *Theatre of Action*: "Yo seguí participando, ayudándoles en los ensayos" (1988, 131).

A comienzos de los Años Treinta, los miembros del *Theatre Collective* (Colectivo Teatral), una subdivisión de menor importancia dentro del *Workers' Laboratory Theatre* (Teatro Experimental Obrero), mostraban preferencia por representar obras realistas más del estilo convencional de Broadway. Por esta razón, se encomendó a Lee Stasberg, Morris Carnovsky, y Cheryl Crawford que se hicieran cargo del grupo. En poco tiempo la compañía se había convertido en una versión de ideología comunista del famoso *Group Theatre* (Teatro del Grupo). Hay que señalar que ni el *Theatre of Action* (Teatro de Acción), ni el *Collective Theatre* (Colectivo Teatral) tuvieron un gran impacto entre el público proletario, por lo que ambos grupos fueron eliminados. Hacia 1935 se aprecia que el esfuerzo del Partido Comunista apunta hacia una concepción más amplia del teatro revolucionario. El objetivo de crear un teatro eficaz se plasma en la formación de un nuevo grupo: la *New League Theatre* (Nueva Liga del Teatro).

El Séptimo Congreso de la Internacional Comunista, realizado en Moscú en agosto de 1935, lanzaba un mensaje de unificación de la política de lucha, que iba dirigido a todos los trabajadores del mundo. Pero la Liga de Nueva York ya había empezado a hacer historia a ese respecto con la puesta en escena de la obra de Clifford Odets, *Waiting for Lefty* (*Esperando al Zurdo*), representada durante una función de la *New Theatre Night* (Noche del Nuevo Teatro), algunos meses antes del congreso. En esta obra, *Waiting for Lefty*, el "agitprop" y el teatro realista se unieron por fin con éxito. Hacia el mes de junio, distintos grupos habían representado esta obra en cincuenta ciudades de los Estados Unidos (Himmelstein 1963, 41).

El Partido Comunista estaba convencido de que por fin la izquierda había encontrado en la obra de Odets un arma política eficaz. Pero la búsqueda frenética de nuevas obras de lucha demostró ser más dura de lo que en principio habían pensado. Aparecieron unos pocos textos realmente conmovedores: *Private Hicks* (*El Cabo Hicks*) de Albert Maltz, *Hymn to the Rising Sun* (*Himno al Sol Naciente*) de Paul Green y también la obra de Irwin Shaw *Bury the Dead* (*Enterrar a los Muertos*). Pero desde finales de marzo de 1936, hasta diciembre de 1937—cuando se representó *Plant in The Sun* (*Planta Bajo el Sol*) de Ben Bengal, no hubo ninguna obra que hablase de un futuro venidero. Tras 1937, y hasta 1941, año en que los nazis invadieron la Unión Soviética, la creatividad de la *New Theatre League* (Nueva Liga del Teatro) cayó en dique seco.

Bastante más éxito que la *New Theatre League* (Nueva Liga del Teatro) respecto a la producción de obras y a su contribución al frente popular tuvo la *Theatre Union* (Unión Teatral). Fundada en 1933, con solo estudiar la com-

posición de su comité ejecutivo, podemos hacernos una idea de la amplitud de miras que adoptó este grupo: Ahí estaban Sherwood Anderson, John Dos Passos, Sidney Howard y Elmer Rice (que no eran de ideología comunista), y John Howard Lawson (que sí lo era). Con la excepción del famoso *Group Theatre* (Teatro del Grupo) y algunas obras sociales del prestigioso *Theatre Guild* (Gremio del Teatro), ambas agrupaciones pertenecientes al ámbito de Broadway, las representaciones críticas de la *Theatre Union* (Unión Teatral) fueron las más profesionales de las producidas en los años treinta. Entre estas obras podemos destacar: *Peace on Earth (Paz en la Tierra)* de George Sklar y Albert Maltz, acerca de un profesor liberal que se hace comunista; *Stevedore (Estibador)* de Paul Peters y George Sklar en la que una comunidad negra es atacada por racistas que finalmente serán expulsados gracias a la ayuda de blancos de un sindicato comunista; *The Sailors of Cattaro (Los Marineros de Cattaro)* de Friedrich Wolf, sobre un noble aunque fallido motín proletario durante el Primera Guerra Mundial; *The Black Pit (El Hoyo Negro)* de Albert Maltz que trata de cómo la penuria económica empuja a un minero de carbón inmigrante a trabajar como espía para la compañía; y el drama épico de Bertolt Brecht, *Mother (La Madre)*, que escenifica la conversión de una madre rusa a la causa bolchevique. La última producción de la *Theatre Union* (Unión Teatral) fue una obra de John Howard Lawson, *Marching Song (Canción de Marcha)*, sobre una hipotética revolución en una ciudad industrial norteamericana. Esta obra se estrenó en Broadway en febrero de 1937, y alcanzó sesenta y una representaciones.

El frente de grupos teatrales de ideología comunista puede, sin demasiado esfuerzo, revivir en la memoria colectiva de cualquiera gracias principalmente a que el Partido consolidó publicaciones como *New Masses (Nuevas Masas)*, *Daily Worker (Diario Obrero)*, *Workers' Theater (Teatro Obrero)*, *New Theatre (Nuevo Teatro)*, *New Theatre News (Noticias del Teatro Nuevo)* y *Filmfront (Frente Cinematográfico)*. No son tan conocidos, sin embargo, los proyectos y grupos teatrales de protesta que no estaban afiliados al Partido y cuyas pocas o nulas publicaciones deben ser rastreadas por los archivos de las bibliotecas.

Entre estos colectivos casi olvidados, el de *Labor Stage* (Escena Obrera) es seguramente el que mejor conocemos debido a la notable popularidad que alcanzó el grupo.

En 1936 Louis Schaeffer, delegado del *International Ladies Garment Workers' Union*, el *ILGWU* (Sindicato Internacional de Trabajadores del Textil de Prendas Femeninas), organizó la *Labor Stage* (Escena Obrera), una de las experiencias de teatro norteamericano de protesta más interesantes y de más éxito popular. A diferencia de los grupos de teatro en la órbita del Partido Comunista, el grupo de Schaeffer partió de la idea de que los obreros iban al teatro principalmente para entretenerse. Así que, mezclando la crítica social y la sátira, el grupo produjo una revista a la manera de Broadway. Usando un estilo de espectáculo de variedades, *Pins and Needles (Alfileres y Agujas)* denunciaba la guerra y el fascismo, aunque se quedaba corta a la hora de propagar la revolución comunista. La obra obtuvo llenos durante sus

1.100 representaciones, en las que hay que incluir una temporada en Broadway, antes de cancelarse en junio de 1939.

De manera significativa, en la antesala de *Labor Stage* (Escena Obrera) podía leerse la siguiente placa: "Dedicado al Avance de la Cultura Obrera" (Himmelstein 1963, 82). Comparando estas palabras con las inscritas en la enseña escarlata del *Workers' Laboratory Theatre* (Teatro Experimental Obrero)—"El teatro es una arma"— podemos entrever la diferencia fundamental entre estos dos puntos de vista bien distantes dentro de misma retórica de protesta en el teatro norteamericano de los años 30.

A diferencia de la mayoría de agrupaciones que hemos estudiado hasta ahora, el trabajo realizado por el *Federal Theatre* (Teatro Federal) es relativamente de fácil accesibilidad. El material bibliográfico que hay sobre este tema puede consultarse sin demasiado problema. Sabemos por ejemplo que Hallie Flanagan se hizo con la dirección nacional en 1935, y desde el principio se preocupó en clarificar que el Teatro Federal iba a producir tanto obras sociales como musicales, espectáculos circenses y otras producciones propiamente de entretenimiento. Quizás la mayor contribución del Teatro Federal a la escena norteamericana fue la del "*Living Theatre*" (periódico viviente), escenas a partir de noticias, un género que se servía de diferentes técnicas a la hora de plantear temas socialmente críticos. Entre estas técnicas se incluían el uso de anuncios radiofónicos, de películas y "*agitprop*".

Quizás lo más importante en el contexto de este estudio sea establecer que, al igual que la *Labor Stage* (Escena Obrera), el *Teatro Federal* mantuvo el objetivo de entretener a su agotado y preocupado público encerrado en su vida cotidiana, incluso cuando presentaba ante él problemas socialmente sensibles. Como resultado, el Teatro Federal fue popular y, por tanto políticamente más peligroso para los conservadores del Congreso que el *Workers' Laboratory Theatre* (Teatro Experimental Obrero), la *New Theatre League* (Nueva Liga del teatro), y la *Theatre Union* (Unión Teatral) cuyo objetivo era el de crear una América soviética.

La retórica de protesta de los años 30 nunca fue estrictamente antigubernamental. Ningún grupo de teatro abogaba por la destrucción del estado o por la sustitución del sistema gubernamental como tal. El único dramaturgo norteamericano que atacó la noción general de "gobierno" fue Maxwell Anderson. En muchas de sus obras representadas en Broadway mostraba como el poder gubernamental llevaba a la corrupción, y abogaba en consecuencia por la mayor limitación posible del poder gubernamental declarando que cuanto más débiles y pequeños fueran los gobiernos, mejor. (Para un análisis detallado sobre este tema ver DiNapoli 1997, 129-160.)

El discurso antigubernamental en el teatro norteamericano empezó a tener repercusión a raíz de la Depresión. Acabamos de hacer un breve repaso a los grupos y proyectos más significativos que surgieron durante esos años. Y hemos podido apreciar que en ese "teatro de protesta" se evidencian dos claras divisiones, dos tipos de discursos. Por un lado, el discurso promovido por el Partido Comunista, claramente beligerante y vinculado estrechamente a las directrices ideológicas y políticas del Comintern. Y por otro lado, tenemos un amplio espectro de grupos que representaban obras "de

protesta", pero cuyo discurso no estaba ligado a objetivos políticos concretos como el de derrocar al gobierno. Ahí se incluyen grupos vinculados al movimiento sindical, así como grupos cuyos miembros fueron en algún momento "compañeros de viaje" del Partido Comunista y gente de la cultura que puso su trabajo al servicio del teatro de protesta. Que el discurso Comunista era antigubernamental, puesto que promovía la caída del gobierno y su posterior sustitución por los Soviets, no hace falta decirlo. Queda por ver hasta qué punto el resto de agrupaciones tenían entre sus objetivos el de hacer caer al gobierno, como culpable de los males que sufría la clase trabajadora o se inscribían en una corriente general, utilizando una retórica "de protesta" para denunciar la injusticia reinante y las malas condiciones sociales, pero sin tener un objetivo político concreto. Ahondar en esto será motivo de un posterior y más extenso estudio.

(Texto traducido por Victoria Algarra.)

BIBLIOGRAFÍA

- ARENT, ARTHUR, "The Techniques of the Living Newspaper.", *Theatre Quarterly* 4(1971): 57-59.
- BERNARD, HEINZ, "A Theatre for Lefty : USA in the 1930's", *Theatre Quarterly* 4 (1971):53-56.
- COY, JUAN JOSE, "El compromiso ético en la literatura norteamericana. Apéndice : Quién mató a José Robles Pazos?", *Anthropos Suplementos* 10, (1988) :65-69.
- DE HART, JANE MATHEWS, *The Federal Theatre, 1935-1939 : Plays, Relief, and Politics*. NY : Octagon Books, 1980.
- DINAPOLI, RUSSELL, *Maxwell Anderson's Uncertain Position in the American Theatre Canon*. Diss. Universidad de Valencia, 1997.
- FLANAGAN, HALLIE, *Arena : the Story of the Federal Theatre*, NY : Limelight Editions, 1985.
- GOLDSTEIN, MALCOLM, *The Political Stage : American Drama and Theater of the Great Depression*, NY : Oxford UP, 1974.
- HIMELSTEIN, MORGAN Y, 1963. *Drama Was a Weapon : The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941*, New Brunswick, NJ : Rutgers UP, 1963.
- KAZAN, ELIA. *A Life*. NY : Alfred A. Knopf, 1988.
- WILLIAMS, JAY, *Stage Left*, Charles Scribner's Sons, 1974.