

Autor: M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno

Título artículo: “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Con este artículo queremos dar a conocer una experiencia de teatro oficial en Estados Unidos, financiado con fondos federales, dentro del programa marco llamado Works Progress Administration (WPA) que bajo la Administración del presidente Franklin D. Roosevelt se puso en marcha en 1935; período que siguió al “crack del 29” y su consecuencia más amarga, La Gran Depresión. La medida trataba de paliar las altas tasas de desocupación que alcanzaba el país. El WPA abarcaba una amplia variedad de proyectos pero en general se centraban en el fomento de obras públicas (construcción de autopistas, viviendas sociales, saneamiento de alcantarillados en las zonas suburbanas de las grandes ciudades, rehabilitación de zonas rurales, etc.) con un presupuesto inicial de más de 4 billones de dólares.

Uno de los sectores laborales más afectados por la Depresión fue el artístico. Las cifras de desempleo alcanzaban cotas elevadísimas, de manera especial el teatro pues, además de la crisis económica, también sufría la fuerte competencia de otros medios como el cine y la radio. Se daba la circunstancia que géneros teatrales hasta entonces en boga, como el vaudeville, se encontraban al borde de su total desaparición. Como solución surge el Federal Theatre Project.

### **Origen**

Al frente del WPA se nombró a Harry L. Hopkins quien era consciente de que el sector escénico requería una actuación inmediata para la que personalmente no se sentía preparado por un insuficiente conocimiento del medio. Por eso pensó en Hallie Flanagan, docente en el Vassar Collage, con una amplia trayectoria en la dirección escénica al frente del Vassar Experimental Theatre donde sobresalía por unos resultados excelentes a pesar de contar con un bajo presupuesto, muy alejado de los modelos de Broadway. Su esquema de trabajo se basaba en un amplio estudio de las obras seleccionadas desde todos los puntos de vista posibles antes de su puesta en escena a fin de que todos los implicados en la misma se acercaran al máximo a su significado en el momento primigenio de su creación. Además su trabajo mostraba una extensa

preocupación social como lo demostró en una obra que escribió en 1932 junto a una de sus alumnas, Ellen Clifford, *Can You Hear Their Voices?*, centrada en la situación de los granjeros arrendatarios. No en vano, llevada de su interés profesional, había viajado por diferentes países europeos en busca de modelos teatrales aplicables a Estados Unidos. Francia, Italia, Rusia o Alemania habían sido parte de su destino pero especialmente Grecia, cuna teatral por excelencia, donde el teatro fue no sólo diversión sino también escuela de educación ciudadana democrática.

Sin embargo esta elección no estuvo exenta de polémica puesto que, si nos atenemos a la narración de Elmer Rice<sup>1</sup>, él se consideraba en parte responsable del proyecto porque Hopkins fue el primero al que se lo propuso, “*preguntó si yo tenía alguna propuesta que formular*”, a pesar de que no había concretado un programa al respecto le escribió una larga carta en la que le formulaba una serie de medidas que coincidían en su mayor parte con las que luego adoptaría Hallie Flanagan. Lo curioso del caso es que no cita ninguna fecha que nos haga sospechar hasta qué punto es cierto o sólo fue el resultado de alguna de las ideas que él albergaba como hombre conocedor del mundo teatral y que perfiló *a posteriori*, después de haber trabajado en el Federal Theatre Project.

Así de manera oficial, el 8 de abril de 1935, se iniciaría la andadura del Federal Theatre Project bajo los auspicios de la esposa del presidente Roosevelt. Flanagan era consciente de la ímproba tarea que se le encomendaba. Con este proyecto, por una parte, se daba a conocer el gran potencial artístico de que gozaba el país y que permanecía oculto por circunstancias ajenas a los mismos artistas y, por otra, se promocionaba el medio como fuente educativa para niños y aproximación del arte a sectores de la población que no podían acceder a él por habitar núcleos alejados de los lugares donde se desarrollaba. En definitiva, llevar el teatro a la gente allá donde estuviera y no al revés, además de fomentar el orgullo ciudadano de ser norteamericano en una sociedad compuesta por muchos inmigrantes que desconocían el inglés y que las cúpulas políticas dirigentes tenían interés en alentar. Sin embargo, como diría la propia Hallie Flanagan, el Federal Theatre no podía confundirse con el concepto de teatro nacional europeo en donde un grupo teatral representa al gobierno y su repertorio está formado por obras nacionales consideradas clásicas. La idea que ella impulsaba y bajo la cual se

---

<sup>1</sup> RICE, Elmer, *El teatro vivo*, Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 140-144.

amparaba era el de “federación de teatros” sin sede oficial ni teatro propio pues trataba de facilitar que el propio interés en adherirse al proyecto surgiera desde el mismo espacio ciudadano<sup>2</sup>. El proyecto debía estar alejado del teatro comercial porque su finalidad era muy distinta: a) Sólo debía contratar personal que estuviese cobrando un subsidio estatal; b) las tareas serían adecuadas a sus capacidades de trabajo y talento; y c) excluiría a aquellos que dejasen de ser “útiles” para el trabajo, como mujeres con cargas familiares o personas mayores en edad de jubilarse.

Hallie buscó involucrar a personas con la suficiente solera en el mundo de la escena para ayudarla a llevar a cabo la tarea. Entre los propuestos figuraban: Frank Gillmore, presidente del Actors’ Equity; Henry Moskowitz, presidente de la Liga de Teatros de Nueva York; Theresa Helburn del Guild Theatre de Nueva York; Cheryl Crawford, vinculada al Group Theatre; Edith Isaacs, de la revista *Theatre Arts Monthly* y Elmer Rice, integrante del Theatre Alliance. Solamente recibió el apoyo e interés de este último en parte explicables por la propuesta que anteriormente había recibido de Harry L. Hopkins, los demás o no contestaron o excusaron su apoyo.

El primer paso era buscar espacios de actuación. Aparte de pequeños teatros que aportasen sus salas para un proyecto desarrollado con dinero público, también Flanagan deseaba implicar a escuelas y universidades públicas que reforzasen el carácter pedagógico del proyecto. El segundo paso requería la presencia de voluntarios encargados de realizar audiciones en cada una de las sedes y empezar a montar una compañía.

### **Organigrama**

El buen funcionamiento del proyecto exigía una planificación que diese la suficiente autonomía a cada zona para controlar sus propias actividades pero, al mismo tiempo, pudiesen desde la sede central saber en qué fase se encontraban en cada momento los propios proyectos. El organigrama consistía en: un *director nacional* del Federal Theatre Project, con sede en Washington, asistido por un *vicepresidente nacional* encargado de la administración y seguimiento del proyecto, asistido, a su vez, por un *director asociado* responsable de la administración de los presupuestos, equipos y personal, así como también de la lectura y selección de las obras. Luego se establecía un

---

<sup>2</sup> FLANAGAN, Hallie, *Arena*, Repr. New York, Benjamin Blom, 1965

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

*comité regional* formado por los directores de cada una de las siete zonas en las que se había dividido el país: un director de cada una de las ciudades más importantes (Nueva York, Los Angeles y Chicago), más cuatro directores regionales correspondientes a las restantes áreas geográficas de actuación (Oeste, Medio Oeste, Sur y Este).

Cada cuatro meses convocaban una reunión donde se decidía sobre la política a seguir y las obras a representar en los cuatro meses siguientes, además cada uno de los directores regionales debía presentar un informe de las actividades desarrolladas en el cuatrimestre. El director y el vicedirector tenían la decisión final en cualquier asunto conflictivo incluida la selección de las obras a representar.

La política artística aplicada descansaba sobre tres principios: primero, aceptar a cualquier parado del mundo del espectáculo que quisiera trabajar en el proyecto para que millones de norteamericanos disfrutasen de las obras gratis o a precios populares. Segundo, los artistas que se presentasen a las pruebas pidiendo trabajo debían ser considerados auténticos profesionales participantes en un ambicioso programa nacional y, por último, cualquier teatro sustentado en este proyecto jamás debería representar obras sin interés ni falta de calidad a excepción de piezas concretas en las que el gobierno pudiera manifestar un interés particular en programarlas dentro del ámbito nacional. Ahora bien, esta “intromisión” gubernativa no implicaba una pérdida del carácter democrático del Federal Theatre Project ni mermaba la capacidad de decisión en realizar determinados montajes como comunidad en cada una de las zonas de los Estados Unidos implicadas en el proyecto.

Si analizamos en general el panorama teatral norteamericano de ese momento la primera objeción que se debe realizar es su localización, pues parece restringido únicamente a Nueva York y, preferentemente a Broadway. Esto era y continúa siendo en nuestros días. Sin embargo suponía un gran inconveniente para crear afición porque poca gente podía pagarse un viaje a la ciudad de los rascacielos y, además, asistir a un espectáculo, por eso, el Federal Theatre Project debía ser el que llevase la escena neoyorquina a la gente. A su vez era indudable la importancia de la ciudad de Nueva York como modelo teatral en el proyecto al actuar como escaparate de todo el proceso; más todavía al haber conseguido implicar a seis teatros de la ciudad emplazados en diferentes barrios y destinados a diversas ramas del mismo: Biltmore Theatre (situado en la calle 47) escenario del *living newspaper*; Manhattan Theatre (1697 Broadway a la

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

calle 53) para grupos de precios populares; Daly’s Theatre (situado entre la calle 132 y la 7<sup>a</sup> avenida), especializado en teatro experimental; Lafayette (en Harlem, actualmente es una iglesia), escenario del teatro Negro; Willis Theatre (localizado en el Bronx) y Shubert-Teller (situado en Brooklyn). Por consiguiente dada su importancia esta unidad exigía tener al frente una persona conocedora del medio, de toda solvencia y respeto dentro de la profesión y el elegido fue Elmer Rice. Él creía en los mismos principios teatrales que Flanagan: el teatro no solo debe entretener sino también educar, convertirse en una fuerza social y educativa; ser algo más que una simple empresa privada para producir beneficios.

No obstante, es indudable que Hallie Flanagan “temía” alguna especie de censura en toda esta actividad pues esa sospecha planea como una constante a través de sus escritos del momento e insiste en sus informes sobre su ansiado deseo de desarrollar un teatro libre, adulto y no censurado<sup>3</sup>. Un temor afianzado desde el momento en que fue obligada a prestar juramento de lealtad a la Constitución de los Estados Unidos y defenderla de todos sus enemigos tanto de dentro como de fuera del país. No hay que olvidar que Europa está en plena ebullición de los movimientos fascista y nazi además del creciente avance comunista. Estados Unidos comienza a sentir la “amenaza” y queda como baluarte de la ortodoxia capitalista. Sin embargo, el mismo acto del juramento fundacional no deja de ser una mera puesta en escena puesto que fue realizado en un teatro: el viejo Auditorium de Washington, sede del WPA, cuando todavía estaba siendo acondicionado el 27 de agosto de 1935. Todo un símbolo de la propia situación del Federal Theatre Project todavía entre bastidores, a la espera del estreno, de su puesta en marcha y su capacidad de levantar el telón.

### **Política teatral**

A mediados de agosto del 35 ya habían conseguido interesar alrededor de 10.000 teatros por todo el país. Para ser aceptados en el proyecto debían aplicar los principios que inspiraban el Federal Theatre: contratarían a gente del teatro que estuviera sin trabajo y cobrando subsidios aunque también podrían incluir a gente profesional en activo, en una proporción de uno entre veinte; las obras que se llevaran a escena deberían ser ofrecidas gratis o a precios populares; en cada zona se fomentaría la

---

<sup>3</sup> FLANAGAN, Hallie, *Op. cit.*, p. 28.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

producción local; los costes de producción correrían a cargo del WPA pero podían aceptar otro tipo de fondos que favoreciesen los espectáculos siempre y cuando no fuesen ofrecidos con ánimo de lucro.

Después de aceptar estas primeras premisas, cada uno de los grupos o persona responsable interesada en seguir en el proyecto, para saber lo más aproximadamente posible con qué efectivos contaban y qué montajes tenían en ciernes, debía responder a un cuestionario que básicamente comprendía lo siguiente:

1. Cuántas personas vinculadas al mundo del espectáculo y, en ese momento cobrando subsidios, estaba dispuesta a contratar.
2. Fecha concreta de inicio del proyecto.
3. Si incluía directores escénicos. En caso afirmativo había que indicar la formación académica y experiencia.
4. Nombrar todas las organizaciones municipales, comarcales y estatales interesadas en el proyecto.
5. Indicar los valores culturales y espectaculares del proyecto.
6. Describir la planificación del trabajo así como la posible gira.
7. Cálculo aproximado de los costes que supondría el proyecto.

En este cuestionario se trasluce que el Federal Theatre Project no era un programa sustentado sobre la improvisación. Consciente de la utilización de fondos públicos y pionero en la experiencia exigía lo mismo a todos los implicados en él. Este grado de requerimiento y concreción hizo que muchos de los solicitantes desistiesen en la demanda despejando la avalancha de peticiones iniciales. A continuación a cada uno de los proyectos aceptados se les asignaba un número para facilitar la supervisión del mismo. Entre los más singulares, por la novedad de sus propuestas o por las aportaciones significativas que desarrollaron, destacaron: Federal Theatre Project 804 (Experimental Theatre, responsables Virgil Geddes y James Light; se ocupaban de obras con nuevas propuestas escénicas); Federal Theatre Project 806 (Negro Theatre Unit con John Houseman y Rose McClendon); Federal Theatre Project 807 (Popular Price Theatre, al frente se encontraba Edgard Goodman; consistía en presentar obras originales escritas por autores noveles); Federal Theatre Project 891 (Classic Theatre

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Branch, bajo la supervisión de George Vivian); Federal Theatre Project 921 (Children’s Unit, dirigido por Abel Plenn); Federal Theatre Project 923 (Yiddish Theatre Unit, bajo la responsabilidad de Boris Thomashefsky). La lista sería interminable pues el ambicioso proyecto abarcaba desde el circo, el vaudeville, las marionetas, las obras religiosas en las que se habían implicado distintas confesiones como los católicos o los baptistas, hasta una expresamente dedicada a los musicales de Gilbert y Sullivan.

También creó géneros escénicos propios como el *living newspaper*. Ideado por la propia Hallie Flanagan consistía en la escenificación de las noticias más importantes aparecidas en los periódicos, generalmente problemas que afectaban a la gente corriente, a los espectadores: agricultura, poder político o vivienda. Escenificaciones que mostraban la noticia desde su origen y cómo repercutía en el propio espectador procurando adoptar un punto de vista imparcial. Se pretendía con esto crear un espíritu crítico en la audiencia que le permitiera, al finalizar la escenificación, continuar discutiendo el tema y procurar buscar una solución. Los antecedentes en los que se había inspirado el nuevo género tomaban como modelo las propias obras de Aristófanes, la Comedia del Arte, los soliloquios de las obras de Shakespeare y las pantomimas de Mei Lan-Fang<sup>4</sup>. También se creó una revista, *Federal Theatre Magazine*, como medio oficial para anunciar los espectáculos y, a su vez, receptor de críticas o estudios críticos sobre las obras representadas, aunque no sería hasta noviembre de 1935 cuando apareciese el primer número.

La planificación de los espectáculos partía de la misma realidad norteamericana y con entradas a precios populares que oscilaban entre los 25 o los 50 centavos porque los asistentes a las representaciones no podían pagar más. Al margen de lo económico existía otro obstáculo mucho más evidente: la lengua. Estados Unidos ha sido tierra de emigración; amalgama de gentes de distintos orígenes, sobre todo europeos, con una mezcla de lenguas en la que el inglés no ocupa el primer lugar, hecho favorecido en parte por la escasez de formación intelectual de los mismos emigrantes. Flanagan (consciente de los escollos lingüísticos para formar ciudadanos norteamericanos plenamente integrados, y sin olvidar la riqueza cultural que suponía la representación en otras lenguas además del inglés) quiso utilizar el teatro como vía educativa de

---

<sup>4</sup> Mei Lan-Fang (1894-1961). Uno de los actores más conocidos y aclamados de la ópera china por su representación de personajes femeninos. Sin embargo su fama se forjó en Occidente a partir de los años 30 cuando realizó diferentes giras por Estados Unidos para dar a conocer ese género.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

integración; así poco a poco se asimilaba la población emigrada. Por eso creó unidades teatrales en las lenguas de origen para ir cambiándolas posteriormente al inglés. En este apartado destaca el teatro en español que se desarrolló en el estado de Florida y cuyo centro principal fue la ciudad de Tampa. Entre los títulos más significativos que se representaron destaca: *La malquerida* de Jacinto Benavente o *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra, representada luego en inglés, *The cradle song*. Pero fue la zarzuela bajo la denominación de comedia musical lo que más se puso en escena: *El rey que rabió* (libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, música de Ruperto Chapí); *El niño judío* (libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso, música de Pablo Luna); *Molinos de viento* (libreto de Luis Pascual Frutos, música de Pablo Luna); *Los gavilanes* (libreto de José Ramos Martín, música de Jacinto Guerrero) etc. Si se repasa la lista de obras representadas a lo largo de la existencia del Federal Theatre Project llama poderosamente la atención la representación, en italiano, de una de las obras españolas de temática social más importantes en nuestro país: *Juan José* de Joaquín Dicenta. Se estrenó en Boston en 1937 cuando la Guerra Civil en España se hallaba en pleno fragor.

Continuando con la selección de obras, para valorar las posibilidades de éxito, Hallie Flanagan propuso un sistema de trabajo consistente en que cada responsable teatral implicado elegía unas cuantas, pagaba los derechos y prestaba tanto su teatro como el vestuario además del atrezzo para la puesta en escena. El gobierno pagaba a los actores el salario del tiempo de ensayo y tres semanas de función como periodo de pruebas. Al final de ese periodo, si la obra no funcionaba las pérdidas para el empresario eran mínimas y en cambio los actores habían trabajado durante un tiempo; ahora bien, si la obra tenía éxito podía pasar al circuito comercial con la obligación de contratar a parte de los actores que habían participado inicialmente. En consecuencia podían ser contratados nuevos actores por el Federal Theatre Project para ocupar las vacantes y repetirse el proceso. En un principio este modelo despertaba recelo pero poco a poco la práctica demostró que era fiable.

La contratación del personal era el segundo paso de importancia una vez seleccionadas las obras a representar. El modelo aplicado para todo el estado era el seguido en Nueva York por influencia de Elmer Rice. Él parte de la idea de la escasa fiabilidad de los “castings” para la elección de actor puesto que resulta imposible

encontrar un buen actor por una breve audición; esto sólo se consigue después de verlo trabajar cierto tiempo. Esta virtud implicaba un defecto: para muchos de los admitidos era su primer contacto con el mundo artístico a pesar de pertenecer al sindicato del espectáculo, condición indispensable para su contratación, pues desde la puesta en marcha del proyecto se intentó implicar a los sindicatos. Se solía dar el caso que algunos aspirantes falsificaban las credenciales para poder tener una oportunidad. No obstante había una parte importante de actores que aún siendo profesionales habían trabajado poco tiempo en la escena obligados por las circunstancias adversas y cuando lo habían hecho había sido en papeles inferiores a sus posibilidades artísticas. A pesar de estos aspectos negativos que trataron de utilizar los enemigos del proyecto Hallie Flanagan insistió en que fue sólo una minoría a la que tuvieron que desestimar<sup>5</sup>. Este sistema de selección también despertó algunos recelos entre ciertos sectores teatrales de aficionados que creían que peligraba su actividad. Pero a la larga les dio la oportunidad de trabajar con algunos profesionales, a través del Federal Theatre Project, lo que les hacía aumentar sus esperanzas de pasar al campo profesional, hasta entonces una mera quimera.

La primera reunión de todos los responsables del proyecto para establecer fechas definitivas de estreno tuvo lugar en Washington, sede central del proyecto, los días 8 y 9 de octubre de 1935. Aparte de insistir en remitir los preceptivos informes periódicamente a la sede central sobre el funcionamiento del teatro en su zona, se volvió a incidir en los tres puntos básicos de la política artística: a) los cientos de desempleados vinculados al mundo teatral querían trabajar y su trabajo haría disfrutar a millones de norteamericanos gratuitamente o a precios populares; b) los desocupados teatrales contratados serían considerados auténticos profesionales capaces de llevar a término un ambicioso proyecto teatral público y no meros perceptores del subsidio de desempleo y c) cada uno de los teatros y centros implicados en el proyecto del Federal Theatre Project programarían obras de las que el propio gobierno de los Estados Unidos se sintiera orgulloso de patrocinar, todo dentro de un clima de libertad y democracia.

Todas estas premisas permitían comenzar la andadura de un proyecto ilusionante en el que también habían conseguido implicar a grupos privados destacados como la misma Fundación Rockefeller quien donó 7.500 dólares para la compra de una

---

<sup>5</sup> FLANAGAN: *Op. cit.*, p. 54.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

multicopista en color que facilitase la difusión de los programas y 10.000 dólares para actividades de reciclaje profesional. El trabajo de Hallie Flanagan, entregada por completo al proyecto y como máxima responsable, fue fundamental a pesar de todos los contratiempos. No hay más que fijarse en su horario semanal de trabajo: por las mañanas, recibía los informes o los emitía para todo el país. Por las tardes, planificaba el proyecto y la producción teatral. Por las noches, visitaba los teatros del circuito que tenía más asequibles para comprobar cómo iba la taquilla o la actuación en directo. Sólo descansaba los sábados por la tarde y los domingos por la mañana.

### **Programa**

Después de perfilar y concretar todas las líneas de actuación el Federal Theatre Project estaba preparado para comenzar su andadura. El programa se centró en las siguientes líneas de actuación:

1. *Obras clásicas:* nuevos montajes que interesaran a la audiencia del momento y, especialmente a los jóvenes que, hasta entonces, todavía no habían podido disfrutar de los clásicos. Entre las obras que se representaron destacaron: *The Comedy of Errors*, *The Tragical History of Dr. Faustus* de Christopher Marlowe, *Coriolanus* o *Trojan Indicent* basado en las obras de Homero y Eurípides.
2. *Teatro de entretenimiento:* con obras que hiciesen reír al público. Englobaba espectáculos circenses, marionetas, operetas o comedias musicales con especial atención a las obras de Gilbert y Sullivan.
3. *Teatro de la juventud:* de especial importancia en cada una de las regiones y localidades donde funcionaba el Federal Theatre Project porque era donde mejor se debía plasmar el carácter pedagógico del teatro. Títulos clásicos de cuentos populares como *Hansel and Gretel*, *Pinocchio*, *Treasure Island* y *The Emperor's New Clothes* estuvieron entre los más representados.
4. *Teatro de la danza:* montajes que implicaban temas de la vida americana. En un primer momento destaca *An American Exodus* representada en Los Ángeles aunque los intentos de crear una escuela de danza que sentase las bases de los posibles espectáculos no dio el primer año todos los frutos deseados.

5. *Nuevos autores norteamericanos*: uno de los apartados del proyecto más destacado. Muchas de las piezas que se representaron tomaron como eje central la vida de personajes de la historia de Estados Unidos: Davy Crockett, John Brown o Abraham Lincoln, protagonista de una de las obras, *The Lonely Man*, donde encarnaba a un abogado defensor de los derechos sindicales en una ciudad de Kentucky; unos años después esta representación produciría consecuencias políticas negativas sobre el Federal Theatre. Incidiendo en la misma temática destacó *The Lost Colony* de Paul Green. También había obras enraizadas en problemas sociales contemporáneos a la audiencia como: *Altars of Steel* de Thomas Hall-Rogers, *Class of 29'*, sobre los efectos del Crack del 29 y sus posteriores consecuencias: la Gran Depresión con el desempleo desmesurado o *Turpentine* escrita como obra colectiva por el Negro Theatre cuyo tema central denunciaba la tiranía e injusticia del sistema de trabajo en los campos sureños de Estados Unidos. Sin olvidar el *Living newspaper* que, a pesar de su temática y sus fuertes críticas al gobierno, quien al fin y al cabo pagaba su puesta en escena, no dejó de representarse. Entre las más destacadas de esta primera andadura: *Triple-A Plowed Under*, sobre los problemas de los granjeros de medio oeste o *One-third of a nation*<sup>6</sup>, sobre las condiciones de vida de la población norteamericana. El título estaba tomado de un discurso del presidente Roosevelt, “*I see one-third of a nation ill-housed, ill-clad, ill-nourished*”. La obra no dejó indiferente a nadie puesto que las clases más adineradas del país pidieron que fuese retirada para evitar cualquier posible acto de subversión de la población.

6. *El teatro negro o Negro Theatre*: montajes donde las obras eran representadas exclusivamente por actores negros. Los centros de actuación estaban en Harlem (Manhattan), Chicago, Seattle o Los Angeles.

Con el fin de conocer las opiniones del público asistente y mejorar los espectáculos al final de cada representación se pasaban cuestionarios al auditorio.

A pesar de la ambición de la programación el resultado fue desigual el primer año pero lo suficientemente esperanzador como para seguir adelante, como apuntan los

---

<sup>6</sup> En 1938 fue llevada al cine por la Paramount Pictures. Posteriormente fue editada por la editorial Random House.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

informes que la directora nacional presentó ante el Congreso de los Estados Unidos en febrero de 1936, en donde destacaba la labor del Federal Theatre Project como actividad de asentamiento para las bases de un futuro arte norteamericano<sup>7</sup> donde el espectador era el objetivo y la razón de ser del espectáculo.

De inmediato, dentro del mundo artístico, este proyecto despertó el interés encontrado de diferentes grupos. A favor, autores consagrados como Eugene O’Neill o Bernard Shaw, que comprendieron la gran oportunidad de difundir sus obras por todo el país y llegar a un mayor número de espectadores. Del primero se incluyeron en el repertorio catorce textos y del segundo nueve. O también, los intentos de experimentación teatral en el tema y en la forma atrajeron a numerosas universidades (entre otras Yale, Washington y Carolina del Norte) que comenzaron a invitar a los implicados en el proyecto para exponer sus ideas e integrar las investigaciones en sus planes de estudio. Sin embargo, en el interés se incluía el recelo; el proyecto comenzó a situarse en el punto de mira de voces contrarias al mismo por el carácter de los textos y el temor que despertaban ante los acontecimientos que marcaban la vida política europea. Obras como *It can’t happen here*, escrita por Sinclair Lewis y John C. Moffitt, estrenada el 27 de octubre de 1936 simultáneamente en veintiún teatros de diecisiete estados, advertía del avance fascista europeo al que Estados Unidos no podía ser indiferente porque el océano no les alejaba del conflicto. Esa toma de conciencia gozó de un gran éxito desde la misma noche del estreno; ante el espectador se mostraban los peligros dictatoriales no siempre impuestos por la fuerza, como por ejemplo la simple falta de libertad de expresión en determinados temas. El montaje se realizó en inglés, en yiddish y en español. Además el estallido de la Guerra Civil Española contó por parte del Federal Theatre Project con un posicionamiento favorable al bando republicano<sup>8</sup> desde el principio de la misma. Esta toma de postura creaba no pocos conflictos con la actitud “neutral” oficializada desde la presidencia del gobierno de los Estados Unidos pues se veía seriamente cuestionada al ser actividades lúdicas pagadas con dinero estatal. Al mismo tiempo otras voces políticas discrepantes advertían de los “peligros”

---

<sup>7</sup> FLANAGAN, Hallie: “A brief delivered Federal Theatre Project, Works Progress Administration before the Comitee on Patents, House of Representatives Washington, D.C., February 8, 1936” [en línea] <<http://memory.loc.gov/ammen/fedtp/fthome.htm>> [Consulta: 8 oct. 2004]

<sup>8</sup> COOPER, Elizabeth (2004): “*Dances about Spain* [en línea]: *copyright at the Federal Theatre Project*”. Theatre Research International. V. 29, n. 3; pp. 232-246. < <http://pcift.chawyck.co.uk> > [Consulta: 8 oct. 2004]

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

que ciertas propuestas teatrales podían ejercer sobre la actitud ciudadana respecto al propio gobierno de los Estados Unidos.

### **Contratos**

Los contratos con los autores ocupaban un importante papel en la puesta en escena pues era el antecedente al arranque de cualquier trabajo. El proceso seguido consistía en: después de que una obra hubiera sido aceptada por el grupo responsable de selección se firmaba un contrato con el autor o su agente, si alguno era reticente a firmar un contrato previo, como en el caso de los musicales, pues el autor se comprometía a guardar lealtad al Federal Theatre Project para representarlo de la manera más ventajosa posible para ambas partes sin embargo contaba con la ventaja de poder llevarla de gira por todo el país y ser representada en varios estados simultáneamente lo que hacía que compensase la cuestión económica en aras de la repercusión publicitaria y el asentamiento de las bases para futuros trabajos. En general, en el apartado económico el contrato especificaba el pago a los autores de 50 dólares las tres primeras semanas, 75 dólares las siguientes tres semanas y 100 dólares a partir de la séptima semana, condiciones fijas en los contratos de todos los autores a pesar de sus éxitos precedentes como Eugene O’Neill, Bernard Shaw, Elmer Rice o Maxwell Anderson etc. Los tres primeros años de funcionamiento del proyecto supuso un desembolso de 100.000 dólares por este concepto de los que el 35% correspondieron al apartado de nuevos autores.

### **Radio**

Flanagan era consciente de que necesitaban más medios publicitarios para difundir las actividades del Federal Theatre Project y la radio era el medio ideal por la facilidad de llegar hasta los rincones más apartados del país. Con los presupuestos con que contaban no podían comprar espacios en las emisoras comerciales, sin embargo, después de muchos intentos, el 15 de marzo de 1936, consiguió la emisión de un programa llamado *Professional Parade*, presentado por Fred Niblo, al convencer a dos de las cadenas más influyentes del momento: CBS y NBC. Además de implicar a escritores y demás profesionales del mundo escénico para aportar sus colaboraciones. Ante el éxito de la experiencia las actividades radiofónicas pasaron a ocupar un

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

apartado propio bajo el nombre del *Federal Theatre of the Air*. En él trabajaban tanto el departamento de Educación del gobierno estadounidense como los departamentos de Justicia y del Tesoro, además de diferentes universidades estatales (Ohio, Oklahoma y Nueva York, entre las más destacadas). Los programas se realizaban en cada una de las zonas en que se dividía el proyecto aunque algunos de los realizados desde Nueva York se emitían luego para todo el país. A modo de ejemplo entre los espacios de mayor éxito, en donde participaban actores del Federal Theatre Project, destacaron: *Experiments in Symphonic Drama*, obras originales escritas para las piezas musicales clásicas (Tchaikowsky, Brahms o Richard Strauss, entre otros); *Gilbert and Sullivan Light Opera*; *Ibsen's Plays*, adaptaciones de sus obras; *Repertory Theatre of Air*, versiones radiofónicas de autores clásicos universales, ejemplo imitado en muchos otros países posteriormente; *Contemporary Theatre*, centrado en obras de autores del momento; *Exploring the Arts and Sciences*, entrevistas con especialistas en el campo de las artes y las ciencias en general; *Once upon a time*, obras enfocadas a los niños, el espacio mereció un reconocimiento especial por la labor pedagógica desarrollada; o programas que tenían a la mujer como protagonista indiscutible en homenaje al papel desempeñado en todo este proceso: *Women in the Making of America* y *Gallart American Women*, espacios que seguirían en antena con nombres diferentes después de la desaparición del Federal Theatre Project. El triunfo de la radio a favor del proyecto se podía medir por la audiencia que se cifraba en diez millones de oyentes cada semana, quizás superior si se tiene en cuenta que no todos poseían aparatos de radio en sus casas y los propietarios tenían que compartirlos para poder seguir las actividades<sup>9</sup>.

## **Censura**

Conforme va recrudeciéndose la guerra en España y afianzándose el nazismo y fascismo en Europa la cúpula política norteamericana comienza a recelar del proyecto como nido de subversión alimentado con fondos públicos. Uno de los primeros ataques se dirigió a la obra, *Ethiopia*<sup>10</sup>, escrita por Arthur Arent para ser representada dentro del *Living Newspaper* en enero de 1936. En quince minutos se escenificaba la invasión

---

<sup>9</sup> FLANAGAN, Hallie: *Op. cit.*, p. 269.

<sup>10</sup> Para más información sobre el tema véase, ARENT, Arthur (1968): “*Ethiopia* [en línea] : *The First “Living Newspaper”*”. *Educational Theatre Journal*. 20:1, n. Mar. ; pp. 15-31. <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

italiana en el país africano al que da título la obra, y por el que los norteamericanos sentían especiales simpatías; lo que hacía peligrar la aparente actitud neutral del gobierno de Estados Unidos hacia el conflicto etiope y sus posibles repercusiones políticas internacionales provocando la prohibición de su representación. La consecuencia inmediata dentro del Federal Theatre Project fue la dimisión irrevocable y abandono del proyecto de Elmer Rice por considerarlo una intromisión imperdonable del gobierno. Aunque Hallie Flanagan era consciente de la censura gubernativa y de la importancia que suponía la pérdida de Rice para el proyecto cedió; la dirección en Nueva York fue ocupada por su hasta entonces ayudante, Philip Barber.

Con una intromisión política cada vez mayor la censura era más evidente y el Federal Theatre Project peligraba en los principios de libertad expresados por Hopkins en la andadura del proyecto, “*what we want is a free, adult, uncensored theatre*”. Movimientos políticos continuados dentro del WPA forzaron a varias reestructuraciones económicas que afectaron al propio Federal Theatre Project al tener que abandonar proyectos menores. El sector artístico consciente de esas actividades veía peligrar su continuidad en diferentes apartados del proyecto hecho que justificaba la convocatoria de continuas huelgas. Según comentarios de Colette A. Hyman<sup>11</sup>, el Federal Theatre Project en su labor de implicar al mundo sindical en su tarea consiguió agrupar a los sindicatos mayoritarios del espectáculo pero, si bien el Federal Theatre Project favoreció al movimiento sindical artístico, también es verdad que contribuyó a su pérdida de poder por obligarles a conseguir resultados inmediatos y de gran calado que dificultaba cualquier protesta reivindicativa de carácter laboral porque se podían perder las subvenciones en el momento más inesperado, una especie de “domesticación” sindical. Sin embargo, esto no impidió que llegasen a manifestarse más de 3000 trabajadores vinculados al mundo artístico ante la oficina del nuevo dirigente del WPA, cuando fue cesado Hopkins en 1938, protestas que tampoco frenaron los recortes económicos que posteriormente se produjeron.

Ante el cariz que tomaban los acontecimientos en 1937 el propio Hopkins decidió separar las artes de la jurisdicción del WPA y trasladar la sede central de Washington a Nueva York. El nuevo edificio, *The Chanin Building*, entre la calle 42 y Lexington,

---

<sup>11</sup> HYMAN, Colette A., *Staging Strikes. Workers Theatre and the American Labor Movement*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, pp. 129 y ss.

conjugaba desde el atrezzo hasta diferentes salas de ensayos. Aquí se pusieron en marcha nuevos avances técnicos y otros métodos de trabajo aplicados a la escena al contar con espacio físico suficiente para ponerlos en práctica. Los más importantes se pueden resumir en los siguientes:

- a) Proyecciones de imágenes tridimensionales con color natural.
- b) Desarrollo de un teclado a control remoto para los efectos especiales.
- c) Materiales ignífugos
- d) Simplificación y universalización de las acotaciones teatrales en los libretos.

A pesar de la clara ingerencia de la censura no por ello la temática de las obras representadas abandonó su espíritu de denuncia de los peligros de la intolerancia racial, ideológica, económica etc. que acuciaban a los norteamericanos. Sobre esta tesitura se movía la obra de Friedrich Wolf, *Profesor Mamlock*, dirigida por Harold Bolton para el teatro yiddish. Una obra autobiográfica sobre la persecución de los judíos en Europa sufrida en la persona de un médico judío y su incidencia en la angustia física y mental de alguien orgulloso de ser alemán y que no puede comprender la reacción de sus compatriotas capaces de asaltar su propia clínica, golpear y tirar a la calle a él y a su familia con un cartel colgado al cuello de cada uno con la palabra ¡judío!, como un insulto, para terminar en Estados Unidos como refugiado político. El impacto de la obra en la sociedad norteamericana fue tan grande que la realidad política europea dejó de ser algo que ocurría más allá del océano.

Incluso los montajes de danza a cargo de Helen Tamiris sobre la concienciación de la Guerra Civil Española, junto a los éxitos cosechados por Orson Welles y John Houseman por su montaje de *Macbeth* para el Negro Theatre, comenzaban a influir en las opiniones del público ayudados además por los periódicos que se hacían eco de los mismos.

Ni siquiera el teatro infantil se libró de la censura por parte del gobierno. La obra *Revolt of the Beavers* donde unos castores se rebelaban contra el castor más grande fue tachada de exaltación del comunismo y contraria a Estados Unidos porque, al final, ganaban todos los castores al unirse y enfrentarse al que quería dominar al resto.

No obstante, la parte más molesta pareció llegar con la puesta en escena de una obra musical de Marc Blizstein, *The Cradle Will Rock*, ambientada en la Norteamérica de 1937, producida por John Houseman y dirigida por Orson Welles. Cuando ya todo

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

estaba a punto para el estreno empezaron a correr rumores de que la obra sería retirada por ser un peligro de incitación a la subversión civil. Ese mismo rumor de cierre facilitó su publicidad hasta tal punto que se vendieron más de 14000 entradas antes de su estreno<sup>12</sup>. A su vez, el 27 de mayo de 1937 ante la amenaza de recortes presupuestarios se puso en marcha una huelga convocada por los sindicalistas del Workers' Alliance (una parte de los trabajadores pertenecía al mundo del espectáculo) que veían con ello peligrar su continuidad laboral con el Federal Theatre Project aunque careciesen de vinculación directa con el proyecto. No obstante el recorte se confirmó el 10 de junio. Con esa orden uno de los más afectados era el proyecto de Nueva York que se reducía en un 30% y extensible a todos aquellos proyectos anteriores al 1 de julio de 1937 con la consiguiente pérdida de 1700 empleos. Una forma encubierta de ejercer la censura sobre una obra que no podían controlar. Ante el cariz de los acontecimientos Houseman y Welles decidieron, bajo su responsabilidad, estrenar la obra pero en otro lugar alejado de las influencias del Federal Theatre Project, el *Mercury Theatre*, de esta manera nació una de las uniones artísticas más fructíferas en materia escénica que tantos éxitos cosecharían con el paso del tiempo<sup>13</sup>.

El segundo ataque directo se ejerció contra el órgano de difusión de las actividades del Federal Theatre Project: *Federal Theatre Magazine*, hasta entonces gratuita o vendida por 15 centavos la copia a través de librerías de trabajadores preferentemente. Entre las objeciones más llamativas se denunciaba la proliferación de imágenes de pobreza social, los sin techo en mangas de camisa, frente a otras imágenes que debían dar una visión de una Norteamérica más poderosa e influyente; además su editor, Pierre de Rohan, pertenecía al Partido Comunista lo que hacía inevitable la acusación abierta de simpatizar con el comunismo, no solo él sino también todos los trabajadores de la publicación. Como prueba, se utilizaba unas citas del poeta W. H. Auden incluidas en un número de la misma: “*the precision of your instruments and the skill of your designers is unparalleled: Unite. Your knowlege and your power are capable of infinite extensión: Act. To each his need; from each his power*”<sup>14</sup>. Esta importante desaparición se suplió a través de los calendarios de producción, informes semanales de cada

---

<sup>12</sup> FLANAGAN, Hallie: *Op. cit.*, p. 202.

<sup>13</sup> HOUSEMAN, John, *The birth of the Mercury Theatre*, 1972 [en línea]. Educational Theatre Journal. 24:1, n. mar.; pp. 33-47 <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

<sup>14</sup> FLANAGAN, Hallie: *Op. cit.*, p. 204.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

director, recopilaciones mensuales de recortes de prensa, conferencias en diferentes lugares previas a las actuaciones y los trabajos especializados realizados en las escuelas y los teatros locales.

A nadie implicado en el Federal Theatre Project se le escapaba que la situación empezaba a ser preocupante y previsible su final lo que llevó a sus principales dirigentes a publicar un panfleto bajo el título *Murder in the Federal Theatre* (título plagiado de T. S. Eliot sobre los peligros del fascismo) en donde se acusaba al responsable de los proyectos de arte en Washington en ese momento, Paul Edwards, de estar a favor de la conspiración política para terminar con el Federal Theatre Project. Su difusión hizo concienciarse a todos aquellos que aún no lo estaban, tanto a los implicados en el proyecto como al público, sobre los peligros que entrañaba sus constantes intromisiones. La confirmación a estas sospechas lo constituyó la actitud de personas vinculadas al mundo escénico y, hasta entonces ajenas al proyecto, que colaboraron de forma desinteresada para que se perpetuase, entre ellas Theresa Helburn, del Guild Theatre de Nueva York, que escribió una obra musical infantil, *A Hero Is Born*.

Toda esta actividad de denuncia tuvo repercusiones internacionales tanto en países europeos como asiáticos o americanos. Por ejemplo el propio gobierno mejicano solicitó que se representase por todo México, *Profesor Mamlock*, como muestra del compromiso teatral. Para Hallie Flanagan el punto más importante de este reconocimiento internacional lo constituyó la invitación en julio de 1938 para participar en el Congreso Internacional de Teatro de Stratford-on-Avon. Ella no pudo ir porque los acontecimientos se desarrollaban demasiado de prisa para abandonar el país pero Tamiris, como responsable de danza, acudió en representación.

### **Final del proyecto**

Flanagan, consciente de las amenazas que se cernían sobre el proyecto, decidió crear un plan para mantener el Federal Theatre Project lo más alejado posible de interferencias políticas y, a su vez, que contase con el beneplácito de la mayoría de los responsables directos del proyecto, como Harry L. Hopkins, Brook Atkinson o Frank Gillmore. A grandes rasgos el plan consistía en: la creación de un departamento gubernamental de las artes financiado con fondos federales, con un presupuesto inicial

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

de 15 millones de dólares anuales (cifra bastante inferior a los 27 millones con los que se había puesto en marcha el proyecto). Al frente habría un director general asistido por un comité dependiente directamente del Presidente de los Estados Unidos. Al funcionar como un departamento de estado se encargaría de:

1. Promover actividades teatrales, musicales y artísticas entre veinticinco y cien ciudades.
2. Ofrecer una amplia oferta de actuaciones para grupos no privilegiados.
3. Encargarse de las propuestas en áreas alejadas del circuito de teatro.
4. Establecer academias de aprendizaje en Nueva York, Chicago y Los Ángeles para promocionar a los jóvenes talentos.
5. Emplear al 50% del personal cualificado para la enseñanza a cambio de recibir un sueldo.
6. Mantener un repertorio seleccionado por audiciones.
7. Dejar el 1% del subsidio anual con la finalidad de construir una residencia para los artistas jubilados.
8. Y finalmente, invertir otro 1% para crear un festival anual que permitiese mostrar lo mejor de la temporada del Federal Theatre Project.

En enero de 1939 se llevó este plan al WPA para su discusión pero se negaron a presentárselo al Presidente Roosevelt por lo que se hizo todo lo posible para utilizar de intermediaria a la esposa del Presidente. Roosevelt tuvo conocimiento de la propuesta pero se negó a aceptarla y seguir adelante con su tramitación política bajo la excusa de que todavía no estaba el país preparado para ejecutarlo. Esta respuesta indudablemente causó un gran temor en Flanagan que percibía la desaparición total del Federal Theatre Project. A estos temores se sumaba un nuevo hecho: Hopkins, uno de los principales valedores en Washington, era destituido del Comité del WPA y en su lugar era nombrado al coronel Harrington quien no quiso saber nada de su propuesta. El peligro inminente en que se veía sumergido el Federal Theatre Project activó la movilización de muchos de los antiguos artistas que habían trabajado para el proyecto, entre ellos Orson Welles, puesto que su desaparición no sólo suponía el fin de una experiencia de teatro estatal sino la pérdida de una escuela de creación y formación artística. A pesar de todos los esfuerzos y apoyos el Federal Theatre Project estaba herido de muerte.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Desde agosto hasta diciembre de 1938 el *House Committee to Investigate Un-American Activities* (HUAC)<sup>15</sup> presidido por Martin Dies comenzó a recabar testigos sobre la infiltración de los elementos desestabilizadores: comunistas y sindicalistas. Lo que más sorprendió a Hallie Flanagan fue la negativa por parte de Dies a sus reiteradas cartas para ser recibida como máxima responsable del Federal Theatre Project ya que los testigos reclutados eran sólo miembros “marginales” del proyecto. Incluso otros miembros destacados pertenecientes a diversas congregaciones religiosas también escribieron a Dies abogando en favor del proyecto pero tampoco recibieron respuesta. En consecuencia Flanagan y dos de sus más estrechos colaboradores, Emmet Lavery y Theodore Mauntz, decidieron realizar un memorándum centrado en las actividades del proyecto de Nueva York, donde parecían focalizarse todos los ataques del HUAC para presentarlo a Dies, si tenían oportunidad. En él se pormenorizaba la lista de organizaciones y grupos neoyorquinos que habían cosechado grandes éxitos de audiencia; el total de obras representadas por todo el país durante el tiempo de existencia del proyecto, así como la declaración de que ninguna persona implicada era comunista ni los trabajadores pertenecían al Workers’ Alliance porque estaban bajo la jurisdicción de las organizaciones teatrales. Sobre ella misma declaraba no haber sido nunca comunista sino afiliada al Partido Demócrata y haber dirigido siempre el Federal Theatre como un proyecto norteamericano; sólo tenía que contrastar estas afirmaciones con todos sus artículos publicados en diferentes medios como: *Theatre Arts Monthly*, *The New York Times* o *Magazine of Art*, entre otros.

Por fin el 6 de diciembre de 1938 Flanagan fue llamada a declarar pero más como parte de un espectáculo que se ofrecía al país que con la intención de averiguar la verdad. En su libro, *Arena*, describe con detalle el espacio elegido para su declaración; una prolongación de una puesta en escena que ya se había iniciado en 1935 con el mismo juramento con el que comenzó el proyecto:

---

<sup>15</sup> En español, Comité de Actividades Anti-Norteamericanas. Había sido creado en 1937 para controlar las actividades subversivas contra los EE.UU tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda. Integrado en su mayoría por simpatizantes del Ku Klux Klan terminaron por dejar de molestar a este grupo y pasaron todo su interés al Partido Comunista de los Estados Unidos y su posibles “infiltrados” en el *Federal Writers Project* y otros proyectos similares integrados en el *New Deal*. El primer presidente del HUAC fue Martin Dies (1937-1944), luego Edward Hart (1945), John S. Wood (1945-1946), John Parnell Thomas (1947-1948), John S. Wood (1949-1952), Harold Velde (1953-1954) y Francis Walter (1955-1963). En 1966 el HUAC cambió de nombre por *Internal Security Committee* y posteriormente sus actividades fueron transferidas al *House Judiciary Committee*. Entre los políticos que más destacaron en su apoyo sobresale el senador Joseph McCarthy, y posteriormente el futuro presidente Richard Nixon.

Before me stretched two long tables in the form of a huge T. At the foot was the witness chair, at the head the members of the Committee. At long tables on either side of the T were reporters, stenographers, cameramen. The room itself, a high-walled chamber with great chandeliers, was lined with exhibits of material from the Federal Theatre and the Writers' Project; but all I could see for a moment were the faces of thousands of Federal Theatre people... I was sworn in as a witness by Chairman Dies, rangy Texan with a cowboy drawl and a big cigar<sup>16</sup>.

Su interrogatorio parecía más una discusión sobre el teatro ruso que un verdadero interés por el Federal Theatre Project simplemente porque Flanagan había visitado Rusia para ver los programas estatales en su apuesta teatral, motivo más que suficiente para convertirla en sospechosa de ser comunista. Una acusación que se veía reforzada por uno de sus artículos, "*A Theatre Is Born*", publicado en la revista *Theatre Arts Monthly* donde explicaba la finalidad del Federal Theatre Project y que el Comité lo utilizó en su contra como ejemplo de subversión. La ignorancia del mencionado Comité llegó a tal punto de comicidad que sólo las circunstancias hacían contener la risa:

You are quoting from this Marlowe, is he a Communist?". The room rocked with laughter, but I did not laugh. Eight thousand people might lose their jobs because a Congressional Committee had so pre-judged us that even the classics were 'communistic'. I said, I was quoting from Christopher Marlowe. Tell us who Marlowe is, so we can get the proper references, because that is all we want to do<sup>17</sup>.

De esta manera grotesca se fueron pasando revista a varios montajes que habían sido todo un símbolo de profesionalidad y de éxito para el Federal Theatre Project. La obra infantil "*The Revolt of the Beavers*", fue presentada como prueba de fomentar el comunismo entre los niños, como ya se ha comentado anteriormente. Al igual que "*Sing for Your Supper*" o "*Triple-A Plowed Under?*" ambas con un claro carácter propagandístico en contra de los Estados Unidos. Flanagan tuvo que insistir en su amor a Norteamérica y su orgullo personal de pertenecer a ese país fuera de toda duda. Sin embargo, la guinda la puso el propio Dies cuando la interrogó sobre los criterios seguidos para escoger una obra para el Federal Theatre Project: ¿entretener o instruir para adoctrinar al auditorio? Flanagan respondió que primero se buscaba el

---

<sup>16</sup> FLANAGAN, Hallie: *Op. cit.*, p. 340.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 342.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

entretenimiento pero éste no estaba reñido con la enseñanza; ahora bien, esa docencia no pretendía la implantación de ninguna ideología política y menos aún en contra del gobierno de los Estados Unidos.

El hecho de que su interrogatorio fuese suspendido sin posibilidad de continuar contestando al Comité hizo que Flanagan pensase que aquello había sido “*a badly staged courtroom scene*”; pero lo peor radicaba en las consecuencias: peligraba el futuro de muchos trabajadores. En un último intento de salvar el proyecto ella misma cursó una invitación a cada uno de los componentes del HUAC para ir a Nueva York a ver la representación de *Pinocchio* como claro exponente de lo que suponía el Federal Theatre Project: contratar personal hasta entonces sin posibilidad de trabajo, además de mejorar el teatro infantil. Sin embargo en el informe presentado ante el Congreso de los Estados Unidos el 3 de enero de 1939 se reiteró la utilización del proyecto como vía de propaganda comunista y la obligación de sindicación de los trabajadores al Workers’ Alliance si querían trabajar en el proyecto.

Como las conclusiones no eran definitivas se nombró otro Sub-Comité presidido por Clifton A. Woodrum que, a diferencia del anterior, contrató investigadores para que indagasen en los propios archivos del Federal Theatre Project. Por una parte, su interés se centró en el tema económico porque aparecían grandes cantidades de dinero invertidas en los montajes, aunque mucho menos era devuelto a las arcas oficiales en calidad de impuestos o beneficios: pero, por otra, se volvía a insistir en la acusación de propaganda del comunismo a través de sus montajes. Flanagan volvió a negar esto último y justificó el tema económico por la propia finalidad del Federal Theatre Project: pagar un sueldo a gente desempleada. De nada sirvieron los excelentes resultados que estaban alcanzando al conseguir la reintegración del personal en los nuevos proyectos del teatro comercial o por las magníficas críticas que la calidad de los propios montajes estaban cosechando, como por ejemplo *Pinocchio*, estrenada para las fiestas de Navidad que todavía seguía en cartel con gran afluencia de público; *Life and Death of an American*<sup>18</sup>, declarada por Piscator “*to be the most superb stage production he had seen in America*”; *Ballad of Uncle Sam* de gran éxito en Harlem; o la obra de Shaw *Androcles and the Lion* cuyo montaje era mucho mejor que el visto en el propio circuito

---

<sup>18</sup> Obra de George Sklar. Narraba el último día de vida de Jerry Dorgan, el primer chico del siglo XX, nacido doce segundos después de medianoche y cuya vida era un reflejo de la evolución del propio país.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

comercial del Guild Theatre<sup>19</sup>; el espectáculo de marionetas *Playboy of the Western World*; o *The Story of Ferdinand* en el apartado de danza.

Flanagan opinaba que el proyecto era el precio que se debía pagar por los enemigos del *New Deal* y que el mismo presidente Roosevelt estaba dispuesto a claudicar. En mayo de 1939 el Congreso votó la sentencia de muerte del Federal Theatre Project por una diferencia de 192 votos en contra frente a los 56 a favor de continuar el proyecto. Reacciones favorables a la continuidad del proyecto se produjeron por todo el país, entre las más llamativas estaban las que procedían del propio teatro comercial representado en: Actors' Equity, Theatre Arts Committee, The League of New York Theatres o Federation of Art Unions, además de conocidos artistas a título particular como Tallulah Bankhead, Orson Welles, James Cagney, Tyrone Power, Lionel Barrymore o la propia Eleanor Roosevelt. Sin embargo, de nada sirvió; la propuesta pasó al Senado donde los “enemigos” aún eran mayores porque la opinión por salvar a Estados Unidos de la propaganda roja escenificada en la mayoría de las obras del repertorio estaba todavía más generalizada. Para asegurarse finiquitar el proyecto se resolvió que a partir del 30 de junio de 1939 ningún dinero público sería destinado al Federal Theatre Project. La sentencia de muerte había sido dictada y ejecutada.

El Federal Theatre Project dejaba oficialmente de existir a pesar de recibir los aplausos desde las instituciones académicas hasta los medios artísticos más destacados del momento. A modo de ejemplo citemos a John Gassner, miembro del gabinete de selección de obras del Guild Theatre, teatro privado, además de profesor del New School for Social Research de Nueva York<sup>20</sup>:

If our theatre is now poorer for having lost this adjunct [Federal Theatre] too the professional field, it would be still poorer today if the Project had never existed...A far-seeing Congress would take this possibility under advisement. After all, a nation's first line of defence against inimical ideologies is at home<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> GASSNER, John, “*A Theatre for the People*”, 1941 [en línea]. Current History. 1:2, n. Oct.; p. 186 <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

<sup>20</sup> Este centro sería conocido popularmente como New School al convertirse en refugio de gran parte de los profesores huidos de la amenaza nazi europea. Con la entrada en escena del Senador Joseph MacCarthy pasaría a ser objeto de control como “nido” de rojos.

<sup>21</sup> GASSNER, John: *Op. cit.*, p. 188.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Con este mismo tono de apoyo al proyecto y censura a la actitud del Congreso y del Senado se publicaron numerosos artículos por todo el país pero la vuelta atrás en la decisión gubernativa era imposible.

### **Apoteosis final**

Todas las obras en escena debían bajar el telón definitivamente a la vez por este motivo. La despedida debía escenificarse como símbolo de la intolerancia de las fuerzas políticas hacia un proyecto que había dado esperanza a un país falto de ella. Para ello tomaremos como ejemplo tres de las obras representadas en Nueva York como “apoteosis final” del proyecto: *Pinocchio*, *Life and Death of An American*, *Sing for Your Supper*.

De la primera Yasha Frank escribió un nuevo final en el que Pinocchio en vez de convertirse en un ser trabajador que ha dominado su egoísmo se transforma de nuevo en marioneta mientras que todos los actores entonan su desgracia: “*So let the bells proclaim our grief that his small life was all too brief*” al tiempo que la marioneta es introducida en un féretro con la inscripción de: “*Born December 23, 1938; Killed by Act of Congress, June 30, 1939*”. Las fechas indican la puesta en escena por primera vez del montaje y su desaparición por orden gubernativa. La segunda, *Life and Death of An American*, la escena final es despojada de decorados para resaltar la soledad y el futuro incierto de un joven que ha vuelto de la guerra sin trabajo y sin esperanza. Un destino que es una alegoría del propio destino de Norteamérica al tiempo que su esposa le preguntaba con un tono de amargura: “*What does a person count?*” y el personaje respondía: “*Everybody counts*”. De la última obra, *Sing for Your Supper*, en la escena final donde todos los vecinos felicitaban a la familia porque el padre había encontrado trabajo, el protagonista cantaba una canción de esperanza y grandeza: “*Ain't it lucky, ain't it swell / I ran all the way home to tell / I'm so happy it's just like ringing a bell-- / Papa's Got a Job*”. Esa misma canción sería utilizada como himno en la Convención Nacional del Partido Republicano en Filadelfia al año siguiente; cuando el mismo congresista republicano Woodrum había utilizado como argumento en contra del Federal Theatre Project esa misma obra bajo la acusación de que si hubiera habido una sola línea en ella que hubiera contribuido a una mejora cultural o educativa de Estados Unidos, el mismo se hubiese comido el libreto. También con esta misma obra Flanagan

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

quiso simbolizar la pervivencia del Federal Theatre Project a pesar de todos los intentos de cortar su trayectoria<sup>22</sup>.

Lo que más llama la atención en todo este proceso es la actitud del Presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt. Su interés y apoyo a través de su esposa en la puesta en marcha del proyecto y su posterior desentendimiento del asunto. Hacia el final de su libro<sup>23</sup> Flanagan inserta una disculpa al Presidente por una carta que le envió donde lamentaba el cierre del Federal Theatre Project por ser una apuesta pionera en el mundo del espectáculo. Sin embargo, no sabríamos decir si por presiones de los propios congresistas en contra de la voluntad de Roosevelt o por escudarse en esas mismas presiones él no hizo nada a favor del proyecto cuando estaba amenazada su continuidad. La misma directora había intentado, por todos los medios, ponerse en contacto con el presidente y hacerle llegar un memorándum para informarle de todas las falsas acusaciones de las que estaban siendo objeto, ante el que solo obtuvo el silencio por respuesta. Roosevelt debió creer que el Federal Theatre Project estaba constituyendo una amenaza para los propios intereses políticos del país ya visibles en la toma de posición a favor de la República Española frente a la preconizada “neutralidad” de Norteamérica. El hecho de financiar el proyecto con dinero público indirectamente hacía pensar que la toma de posición del Presidente era un hecho. Todo lo más alejado de la realidad. La misma Guerra Civil Española se convirtió en la propia paradoja del Federal Theatre Project: la victoria del bando nacional coincidió con la victoria de las fuerzas reaccionarias norteamericanas.

### **Fondos documentales**

Hallie Flanagan y su equipo tenían solo un mes para liquidar todo el proyecto que dejaba en la calle a 8000 personas en veinte estados, un efectivo de un millón de dólares, diferentes impuestos por pagar, finiquitar los contratos con diversos teatros implicados en la tarea y archivar toda la documentación generada por todas las actividades del proyecto. Consciente de la importancia de lo que el Federal Theatre Project había supuesto en la historia de los propios Estados Unidos la documentación fue donada en custodia al Vassar College durante un año mientras la Fundación

---

<sup>22</sup> FLANAGAN, Hallie, “*Papa’s Got a Job*”, 1939 [en línea]. Virginia Quarterly Review. 15:2, n. Spring; pp. 249-258. <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

<sup>23</sup> FLANAGAN, Hallie: *Op. cit.*, p. 373.

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Rockefeller ponía los medios materiales para conservarla, ordenarla y divulgarla a través del estudio a generaciones venideras. Los fondos inventariados incluían: 749 libros de producción, 222 libros de recortes de prensa, 21 cajas con materiales utilizados para los *living newspapers*, diferentes publicaciones, dibujos y pósters, 8860 obras impresas entre obras teatrales y libretos usados para las representaciones, además de numerosos regalos donados por autores y editores colaboradores en el Federal Theatre Project. Aunque en un principio hubo una pugna entre la Biblioteca Pública de Nueva York y la Biblioteca del Congreso de Washington para ser depositarias de los fondos finalmente terminó ganando ésta última como conservadora y difusora de la documentación.

### **Conclusiones**

La experiencia del Federal Theatre Project demostró que en Estados Unidos el gobierno era capaz de gestionar teatros, pagar impuestos y contratar personal. Facilitar el acceso al mundo del espectáculo a millones de norteamericanos que hasta entonces no habían podido hacerlo. Sentar las bases para un teatro propio que explorase las raíces locales de cada comunidad y las llevase a la escena. Implicar a las minorías raciales, como los negros, o las diferentes confesiones religiosas en el uso del teatro como medio para expresar sus inquietudes ciudadanas, impulsar el teatro infantil o experimentar con nuevas tendencias teatrales hasta entonces casi inexistentes. Sin olvidar, por otra parte, el paliativo económico que suponía el emplear a miles de trabajadores del mundo artístico desocupados que no sólo recuperaban su dignidad personal sino también abrían la posibilidad de crear escuela a futuras generaciones interesadas en el mundo escénico. También se demostraba la utilidad del teatro como campo de trabajo en el uso de diagnóstico de comportamiento social y terapéutico, además de escuela educativa contra los prejuicios raciales o religiosos o de intolerancia política. En definitiva una escuela de ciudadanía.

Pero esa misma escuela de ciudadanía a través del teatro y en contra de la superstición, la ignorancia y los prejuicios en la que creyó Hallie Flanagan y todos sus seguidores en el proyecto, atemorizó a los poderes fácticos norteamericanos que pretendieron ver la creación de un arma en su contra donde una ciudadanía consciente de sus problemas, en ese momento: el desempleo, la escasez de viviendas asequibles o

**M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno:** “Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

la agricultura, por encima de sus diferencias raciales o religiosas era mucho más peligrosa que cualquier otra situación, con el agravante de estar financiada con fondos públicos. El Federal Theatre Project sembraba las semillas democráticas y ciudadanas en un terreno o país donde la cosecha era impredecible y por ello había que cortarla de raíz. Además, la clase dirigente encontró un poderoso aliado en una gran parte del teatro comercial que se unió a la campaña de desprestigio porque el Federal Theatre Project era un competidor fuerte y de calidad.

Desgraciadamente, aunque Flanagan creyó que las semillas estaban lo suficientemente arraigadas para continuar su andadura a pesar del escollo encontrado, el tiempo la desmintió.

M<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno: "Federal Theatre Project (1935-1939). Una experiencia de teatro estatal en Estados Unidos"

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

## Bibliografía

ARENT, Arthur, "Ethiopia [en línea]: *The First "Living Newspaper"*, 1968. Educational Theatre Journal, 20:1, n. Mar.; pp. 15-31. <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

COOPER, Elizabeth, "Dances about Spain [en línea]:  *censorship at the Federal Theatre Project*" 2004, Theatre Research International. V. 29, n. 3; pp. 232-246. <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

FLANAGAN, Hallie, *Arena*, Repr. New York, Benjamin Blom, 1965

----: "A brief delivered Federal Theatre Project, Works Progress Administration before the Committee on Patents, House of Representatives Washington, D.C., February 8, 1936" [en línea] <<http://memory.loc.gov/ammen/fedtp/fthome.htm>> [Consulta: 8 oct. 2004]

--- (1939): "Papa's Got a Job" [en línea]. Virginia Quarterly Review. 15:2, n. Spring; pp. 249-258. <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

GASSNER, John, "A Theatre for the People", 1941 [en línea]. Current History. 1:2 (1941), n. Oct.; p. 186 <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

HOUSEMAN, John, "The birth of the Mercury Theatre", 1972, [en línea]. Educational Theatre Journal. 24:1, n. mar. ; pp. 33-47 <<http://pcift.chawyck.co.uk>> [Consulta: 8 oct. 2004]

HYMAN, Colette A., *Staging Strikes. Workers Theatre and the American Labor Movement*. Philadelphia, Temple University Press, 1997.

RICE, Elmer, *El teatro vivo*. Buenos Aires, Losada, 1962.