

El "Federal Theatre Project": debates y posturas de la gesta teatral

María Collazo-Rivera
Universidad de Puerto Rico
Puerto Rico

Introducción

Luego de la crisis económica de 1929 en Estados Unidos según las ventas fueron bajando en la industria, los trabajadores comenzaron a ser cesanteados en masa, los precios¹ de los productos agrícolas y de comodidad al igual que en otros sectores de la economía, se precipitaron en baja hasta casi un tercio (Bernstein, 33-34). Una ola de quiebras arrojó las empresas, a los agricultores y a la clase media. La situación en 1932 era crítica: una moneda fluctuante, el financiamiento internacional virtualmente colapsado, hambruna entre los desamparados y miles de familias desahuciadas que optaron por acampar en parques y campos a la intemperie. Fue en este contexto de crisis que Franklin D. Roosevelt asumió la presidencia de los Estados Unidos.

El dilema que enfrentaría el presidente Roosevelt se resume en la siguiente pregunta: ¿cómo dar curso a reformas sociales sin afectar con imposiciones y dictámenes el gobierno democrático y capitalista? En los primeros cien días de su gobierno fueron aprobadas una serie de medidas de emergencia dirigidas a ayudar a desempleados, a los agricultores, a la banca y a la industria nacional (Ferguson, 3). Su decisión se inclinó hacia una política de ayuda a diferentes sectores afectados por la crisis, practicando lo que muchos econo-

¹ Los precios bajaron casi un tercio, temprano en los años de 1930, escribe Michael A. Bernstein. Arguye que los precios y la inflexibilidad salarial explican la depresión económica más extensa en la historia de Estados Unidos. La opinión predominante es que la persistencia de la crisis fue consecuencia directa de la distorsión en el mecanismo de precios impuesta por las grandes empresas, el gobierno y los sindicatos.

mistas identificaban como influencia de la teoría económica keynesiana de intervención del estado (Ferguson, 4). Los esfuerzos innovadores serían la clave para sostener el desarrollo del capitalismo en los años de 1930 y ese sería el curso que fijaría el presidente Roosevelt con la creación del Works Progress Administration (WPA). La batalla del gobierno era mantener sus instituciones vivas como fuerza vital de la democracia. "New Dealers agreed that a solution of the nation's greatest problems required the federal government to step into the marketplace to protect the interests of the public" (Brinkley, 89).

Es común entre los trabajos más importantes de la historiografía del Nuevo Trato destacar la sagacidad del presidente diseñando las reformas económicas de su política doméstica (Ferguson, 5). A Roosevelt se le reconoció su carisma y liderazgo cuando logró reclutar millones de trabajadores previamente desempleados, negros e intelectuales, en su gran cruzada por limitar el poder permanente de los negocios en la vida de los norteamericanos. Igualmente tuvo detractores de su política de intervención directa del estado en los asuntos que afectaban la economía. Sus detractores se identificaban desde el sector laboral que presionaba por mayor eficiencia en las ayudas hasta un sector conservador en el interior del mismo Partido Demócrata que acusaba a Roosevelt de convertirlo en uno laboral que no detenía las presiones sobre los intereses de las industrias mayores (Ferguson, 6). Roosevelt, a través de la creación de la coalición política del "National Recovery Act" (NRA), la cual contenía medidas de proteccionismo industrial, trató de apaciguar los ánimos. No tardaron, sin embargo, casi desde el momento en que comienza el NRA, a manifestarse serias diferencias entre el sector de libre comercio y los proteccionistas cuando las grandes empresas comienzan a atacar los pequeños competidores y los compradores a chocar con los suplidores. El resultado fue el caos, según las industrias se debatían entre sí, el sector laboral se agitaba y organizó una serie de paros huelgarios (Ferguson, 18). Erosionando el apoyo público a la coalición con el impacto de las pugnas interindustriales y los conflictos de clases el NRA se desintegra (Ferguson, 17-19).

El liderato obrero miró hacia la Casa Blanca consciente que a nivel de gobierno había una lucha de elites contendoras por el control del nuevo gobierno y su maquinaria administrativa. En dicha pugna el sector conservador, por un lado, permanecía hostil a la nueva política pública denunciando como causa de la miseria de entonces la inversión millonaria de dinero federal en fondos de ayuda y proyectos a lo largo y ancho de la nación. El ala izquierda keynesiana² del Nuevo Trato, por otro lado, trabajaba orientada a estimular una estrategia de consumo masivo, industria y unionismo a través del impulso de piezas legislativas esenciales al segundo periodo³ del Nuevo Trato, tales como: "The Wagner Act" y "The Social Security Act" entre otras importantes (Fraser, 68).

A mediados de 1937, ya se encontraba operando a capacidad el "welfarestate" con el Departamento de Trabajo, el Departamento del Interior, y el "Works Progress Administration" (WPA) ofreciendo ayudas y servicios (Fraser, 71). Es así como el Nuevo Trato, entre crisis y conflictos, llega a desarrollar programas de planificación a nivel urbano y regional que implicaban la coordinación gubernamental en las localidades de programas particulares que reestructuraron el ambiente social y económico; sirviendo como modelos micro cósmicos de un amplio concepto para una sociedad planificada.

²Entiéndase liberales.

³El primer periodo del Nuevo Trato de 1933 a 1935 respondió a la presentación de medidas económicas que le dieran cierto respiro a la crisis que se venía viviendo, trajo algunas ayudas. Un segundo periodo de 1935 a 1938 es identificado a través del impulso de piezas legislativas. Se producen las más importantes en la historia de Estados Unidos: "The Social Security and The Wagner Act". Un tercer periodo de 1939 a 1941, se caracteriza por ser uno de austeridad en los gastos y los recortes en los presupuestos de las agencias. Estos recortes fueron justificados por la gravedad de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. El cuarto periodo de 1941 al 1945, se va a caracterizar por el establecimiento de una economía de guerra que resultó a su vez en un estímulo en la economía. De hecho, la guerra generó el desarrollo de otras industrias, productos y procesos. Así, la década de 1940 ayudó a sentar las bases de la prosperidad en las décadas de 1950 y 1960.

Uno de estos modelos micro cósmicos fue el “Works Progress Administration”⁴ 1935, dirigido por un influyente asesor del presidente Roosevelt, Harry Hopkins. Cinco billones de dólares fueron asignados a este programa para sus funciones (De Hart, 9). La labor de la WPA era ofrecer ayuda a los desempleados en forma de salario a través de la participación laboral de éstos en los diferentes programas de la agencia. Era la filosofía de trabajo social del WPA que a las personas en los programas de ayuda no solamente se les diera un trabajo, si no que el trabajo para el cual fueran empleados estuviera en concordancia con su habilidad y empleo previo. En el contexto de esta filosofía de trabajo social el WPA, separó el equivalente al 5 por ciento de su presupuesto, (\$27.000.000) para apoyar y subvencionar programas de arte. Aunque el presupuesto asignado fue restringido, aun así, la subvención por su tamaño y carácter cultural estableció una colaboración sin precedentes en la historia propia de los Estados Unidos o de cualquier otro país. Administrativamente centralizados en el Federal Project Number One (conocido como Federal One) se incluyeron proyectos como el Federal Art Project, (FAP, conocido también como Section Art), el Federal Music Project, (FMP) el Federal Writers Project (FWP) y el Federal Theatre Project (FTP). Es sobre este último que se centra este análisis historiográfico.

Depresión económica y teatro en crisis

En medio de la depresión económica de la década de 1930 el pueblo norteamericano ingenió múltiples alternativas de trabajo para sobrevivir la crisis de empleo de aquellos años. El arte en general y el teatro en particular no fueron la excepción; tuvieron que revisar sus postulados de funcionamiento artístico para superar o sobrellevar la estrechez de los presupuestos administrativos que los aislaban como gastos superfluos. Según Jane De Hart el teatro comercial, como la mayor parte de las empresas al inicio del siglo veinte, había

⁴Conocido también como el “Works Project Administration” a partir de 1939.

sucumbido al juego de las divisas y las ganancias, convirtiéndose en una empresa primordialmente comercial (De Hart, 23). El teatro estaba en crisis. Willson Whitman observa que tal como se manejó en su época, el negocio del teatro en Nueva York amenazaba seriamente el drama (Whitman, 14).

Adicional a la crisis económica del teatro comercial a las salas habría de surgirle competencia. Catorce mil salas de cine habían abierto para 1932, atrayendo 70,000,000⁵ de visitantes a la semana. Añade Whitman: "Gigantic corporations, or group of corporations, like Fox, Wagner, Paramount, are purchasing, theaters -not by the dozens but by the hundreds...Not millions, but literally billions of dollars are involved" (Whitman, 13). Las salas de teatro comercial comenzaron a transformarse en salas de cine. Entonces, se comenzó a cesantear actores y otros profesionales. Sobre 30.000 músicos, artistas y técnicos de teatro quedaron cesanteados (Flanagan, 13). Los actores, juntamente con otros profesionales de cuello blanco se sumaban a los miles de desempleados que aumentaban las cifras a un ritmo alarmante, por encima del 10% hasta bordear el 20%, (4.5 millones de personas desempleadas).

El primer ajuste que tuvieron que hacer los artistas fue pensar su raíz funcional, no sobre la base de una teoría artística sino sobre la base de la necesidad económica y de su función social. Willson Whitman cita a Hallie Flanagan manifestando: "The Federal Theatre program had its roots, not in an art theory but in an economic necessity..." (Whitman, 28). Para Flanagan tener que partir de la necesidad económica no era una desventaja o impedimento para su proyecto teatral sino lo contrario, una ventaja. Creía que ese hecho era su mayor fortaleza.

⁵Esta cifra podría parecer exagerada, pero, es la que aparece en el libro *Arena* de Flanagan.

Es nuestro objetivo identificar cómo se ha estudiado y documentado en el contexto del Federal Theatre Project, el proceso en el cual el quehacer teatral se vio forzado a hacer reajustes en la forma de producir teatro. Queremos saber cómo se expresan históricamente los orígenes de la función social del teatro, en el contexto del Nuevo Trato promovido por el presidente Franklin D. Roosevelt. Es relevante desde una perspectiva historiográfica comprender cómo los historiadores valoraron el trabajo realizado por el FTP en las comunidades a favor del empleo de los artistas. A través del análisis comparado de textos se observa el contexto práctico de dichos reajustes de práctica teatral y de los ejercicios de colaboración comunitaria del teatro.

Fuentes directas de investigación: Arena y Bread and Circuses

Los trabajos del "Federal Theatre Project" [FTP] no fueron simples ni poco exigentes y menos aún ausentes de incomprensiones y prejuicios políticos por lo tanto nos interesa evidenciar la forma en que los estudios de los temas conflictivos del FTP fueron objeto temático. La labor del FTP fue perceptiblemente tan gigantesca como difícil, admirable como criticable: ¿Cuál fue el balance historiográfico de dicha apreciación? Las publicaciones estudiadas que abordan extensamente el tema del FTP, para el beneficio historiográfico, comprende algunos libros escritos por participantes directos de los acontecimientos y de los trabajos del proyecto teatral. Por otro lado, he tenido acceso a textos con el beneficio y la objetividad que permite el análisis con la distancia del tiempo. Metodológicamente se establecen paralelismos críticos, acuerdos y desacuerdos en las observaciones de las y los investigadores entre sí, principalmente con la publicación *Arena* de Hallie Flanagan.

En marzo de 1935, cinco millones de trabajadores se encontraban en programas de ayuda (McDonald, 85). Un 11 por ciento, 558,429 eran empleados de cuello blanco y de ellos unos 20,000 eran actores, artistas, escultores, músicos y maestros de dichas disciplinas.

La asignación de fondos recibida por el FTP fue de 6.7 millones para el desarrollo de todos sus proyectos. Era parte de un presupuesto de 27.000.000 que incluía proyectos de arte (música, arte, teatro, historia y escritura). Desde que Hallie Flanagan juramentó el 27 de agosto de 1935, durante los cuatro años que el FTP estuvo activo, hasta el 30 de junio de 1939, promedió 13,000 empleados por año en el programa de ayuda. Los 5,000 empleados de Nueva York, sin embargo, consumían la mitad del presupuesto de los 6.7 millones asignados (Buttita, 25). La magnitud del trabajo que implicó responder a la eficiencia y limitaciones que impusieron estos números correspondió a Flanagan como directora del FTP. Ella dejó ampliamente documentada su labor en *Arena*.

Arena: The History of the Federal Theatre de Hallie Flanagan es el libro más importante que se ha publicado sobre el Federal Theatre. *Arena*, es el testimonio directo y privilegiado de la gestora más importante de todos los proyectos teatrales en los años de depresión económica, a lo largo y lo ancho de la nación norteamericana. Se desprende del año de publicación del libro de Flanagan (1940) que su redacción y compilación fue el mismo año de 1939⁶, cuando el 30 de junio el Congreso de Estados Unidos, aún en medio de amplias manifestaciones a favor del proyecto teatral, pone fin a los trabajos del Federal Theatre Project. La decisión fue tomada a pesar de que grupos organizados como Actors' Equity, The four A's, Theatre Arts Committee, the league of New York Theatres, The Tri-Guilds in Hollywood, The Federation Union, organizaron mítines masivos y miles de telegramas abarrotaron los escritorios senatoriales (Flanagan, 357).

Las páginas escritas sobre el FTP, en Flanagan, adquieren más un sentido y estilo de narración argumentativa, a las manifestaciones del Congreso y de los comités de investiga-

⁶ La inmediatez de la escritura y los acontecimientos son de tal naturaleza que Flanagan comenta que la Fundación Rockefeller, creyendo que los documentos eran de interés público y educativo, financió personal para ponerlos en orden y ponerlos a disposición para su libro y otros libros. Debo apuntar que gracias a esto, se conserva bastante documentación sobre el FTP en la Biblioteca del Congreso.

ción,⁷ que una narración histórica. El estilo frecuentemente repetido de Flanagan en la organización del material en el cuerpo principal del libro: "Men at work" fue trabajado según la geografía y ubicación rural o citadina de los proyectos. Básicamente la estructura en su método de repetición busca responder una y otra vez para cada proyecto desarrollado en la nación, las siguientes preguntas: ¿Cómo los proyectos lograron ser organizados y asumidos? ¿Quiénes fueron las figuras principales para lograr los proyectos? ¿Cómo se realizaron los trabajos? ¿Cuál fue el trabajo teatral que se realizó? ¿Cuál fue su efecto en las comunidades? Y ¿cuál fue la reacción crítica de los medios, el sector privado, la comunidad, los supervisores del WPA, y de los congresistas? Sin embargo, la pregunta central a la cual Flanagan busca una respuesta es: "¿How was it possible, with such overwhelming support and with a record of accomplishment so substantial, that Federal Theatre was nevertheless ended by Act of Congress on June 30, 1939?" (Flanagan, 334). Precisamente el libro está metodológicamente construido para dejar fehaciente y urgentemente⁸ demostrado el alcance y apoyo que obtuvo el Federal Theatre y la inmensa labor que fue cumplida en el escaso tiempo de cuatro años. En un impresionante apéndice, el libro incluye 61 páginas de las actividades de producción y los estados financieros del FTP.

Al igual que el libro *Arena* de Flanagan, el libro de Willson Whitman, *Bread and Circuses*, desde el punto de vista historiográfico, resulta ser una fuente directa de información. Publicado en el 1937, cuando no era previsible la corta vida que tendría el proyecto, cuando aún se desconocía que le quedaban apenas dos años de trabajo teatral al FTP. Whitman, reflexionaba sobre casi todos los temas que posteriormente resultaron ser centrales en el

⁷Los comités que participaron en la investigación fueron: 1. The House Committee to Investigate Un-American Activities (diciembre, 1938) dirigido por el congresista Martin Dies. Este comité se conoció como "TheDiesCommittee". 2. The sub-committee of the House Committee on Appropriations (abril, 1939) dirigido por el congresista Clifton A. Woodrum. 3. Senate Committee on Appropriations (junio, 1939) dirigido por el senador Claude Pepper.

⁸De Hart concuerda con la impresión de urgencia que percibimos en la escritura de Flanagan cuando escribe que la obra es un recuento monumental y conmovedor, pero escrito con un sentido de inmediatez, urgencia e implicación personal.

estudio del FTP: el significado de los trabajos, las polémicas con el sector comercial, los conflictos políticos que enfrentaron los proyectos ante el congreso y los políticos, la crítica adversa y la favorable en los medios y la censura. Temas abordados posteriormente por otras investigaciones sobre el proyecto convirtieron *Bread and Circuses* en referencia obligada al igual que Arena. El estudio de Whitman, contemporáneo a los trabajos del FTP, visualizó con aguda reflexión lo que serían las metas y tendencias del proyecto.

Divergencias Jane De Hart – Hallie Flanagan

El libro de Jane De Hart, *The Federal Theatre, 1935-1939, Plays, Relief and Politics*, es también una referencia persistente en la bibliografía de los estudios sobre el FTP. El trabajo de Jane De Hart está muy bien documentado con manejo de manuscritos, documentos del gobierno, artículos de periódicos, revistas, publicaciones y entrevistas. Debemos, sin embargo, hacer una observación inmediata sobre el libro de De Hart. A pesar del importante grupo de personas entrevistadas (Eleanor Roosevelt, Elmer Rice, Arthurt Arent, entre otros) las entrevistas no reflejan tener un peso informativo en la exposición narrativa de la investigación. Por ejemplo, logra entrevistar a Hallie Flanagan en 1961. En ningún momento, sin embargo, De Hart hace referencia directa a la entrevista o a algún dato ofrecido por Flanagan excepto, que le haya solicitado que comentara en su libro lo bueno y lo malo sobre el FTP y haber puesto a su disposición los documentos personales y la colaboración de su secretaria (De Hart, ix). A pesar del importante recurso que pudo haber sido la entrevista a Flanagan, De Hart no hace referencia a la misma para validar o contradecir elemento alguno de su investigación. De Hart se apoya en sus recursos y fuentes de las cuales la entrevista a Flanagan es una más. De Hart, contrario a ese sentido de inmediatez y urgencia de Flanagan explica, entonces, el propósito de su publicación:

Writing with a different perspective and with a different purpose, I have relied on the sources which seem to me to reveal most about the nature of the Federal Theatre as a national institution, its origins and administration, the personalities, ideas, and the contributions it made (De Hart, viii).

Las entrevistas cubrieron fundamentalmente un periodo de 10 días, del 8 al 17 de noviembre de 1961. La primera entrevista de este ciclo⁹ de noviembre fue a Eleanor Roosevelt. De Hart tuvo acceso a personalidades a través de las entrevistas, sin embargo, éstas no reflejan tener un peso directo en la publicación. No hace referencia a citas directas de las entrevistas, prefiere presentar su interpretación y el análisis de estas¹⁰. La organización y redacción de De Hart no obstante es excelente, así como la exposición del material investigado, presenta una línea narrativa viva y cautivante al lector. De Hart va a detenerse y a ofrecer información sobre aquellos participantes relacionados con el FTP, sean estas personalidades artísticas, administrativas o políticas, sin embargo, no hace referencia a las entrevistas. A partir de la perspectiva que obtiene nos va a comunicar las serias dificultades que tuvo el FTP en la realización de los proyectos y termina ofreciendo una apreciación crítica que coincide en varios aspectos con Willson Whitman, mejor que con Flanagan. Por ejemplo, en la discusión sobre si el FTP debía distanciarse del programa de ayuda del WPA para atender de una forma realista su trabajo teatral.

En términos historiográficos, el libro de De Hart se lee casi¹¹ como un contra texto al libro de Flanagan. Cuando leemos a Flanagan terminamos con la impresión de que el

⁹De Hart realizó otras entrevistas en los años de 1960, 62 y 63, pero el grueso de las entrevistas se hizo en el corto periodo de los diez días de noviembre. Ver lista de entrevistados y fechas de las entrevistas en De Hart, 330.

¹⁰Algunos entrevistados fueron: miembros del FTP, supervisores, críticos, colaboradores u observadores interesados.

¹¹Escribimos casi, porque en muchos aspectos coincide o confirma información del libro *Arena*; pero igualmente, con mayor frecuencia ofrece una versión diferente sobre los temas discutidos por Flanagan.

FTP fue un proyecto exitoso que enfrentó serios inconvenientes. Flanagan, independiente a la acción de su cierre, tuvo la certeza de que su ejemplo tendría continuidad en obras futuras. De Hart no pone en duda la importancia del FTP, pero hace serias críticas al estilo de dirección del proyecto hasta el punto de que cuando leemos su libro quedamos con la impresión de que el FTP fue un proyecto importante que fracasó. Un ejemplo concreto en la diferencia de apreciación de los trabajos del FTP entre Flanagan y De Hart se evidencia cuando De Hart al final de su libro escribe: "Less successful as a theatre, it [The FTP] might have been more successful as relief, managing, as did the other Arts Projects, to continue into the war years"(De Hart, 314). Mientras Hallie Flanagan escribe lo siguiente:

Is the primary emphasis of the Federal Theatre on relief or on theatre? Historically and functionally, we were a work project in which the primary concern was human values. We believed that these human values could be attained by focusing efforts on theatre, [...] when people came onto [our] project they were no longer relief clients, but people doing work useful enough to be paid for out of government funds. (Flanagan, 327)

Podemos observar que lo que era una limitación para Jane De Hart (que el FTP fuera un "relief program" mejor que un programa de "human values"), no era así percibido por Flanagan: "these human values could be attained by focusing effort son theatre". Más adelante observaremos otras diferencias entre los textos de Flanagan y De Hart.

William McDonald y Helen Stearns, interrogantes de su investigación

La investigación de De Hart contrasta, en el sentido de buscar tener acceso a documentos, con la investigación de William F. McDonald, quien escribe una voluminosa historia de 869 páginas, *Federal Relief Administration and The Arts*, con subsidio de la Rockefe-

ller Foundation, administrado por The American Council of Learned Societies (McDonald, ix). La obra, trata sobre los orígenes y la administración de los proyectos de artes del gobierno federal durante los años de la Depresión. La misma le fue comisionada inicialmente a Donald H. Daugherty, quien abandona el proyecto para entrar a las fuerzas armadas de los Estados Unidos. Luego, Harold W. Landin asume la dirección de los trabajos y es bajo su administración de 1943-1945, antes de que aceptara una comisión del Ejército de Estados Unidos, que la investigación fue terminada, el trabajo fue escrito y el proyecto finalizado.

Aunque la investigación se hizo entre 1942-1945, no fue hasta 1969, más de veinte años después que la misma se publicó, dos años después de la muerte de Hallie Flanagan en 1967¹². La investigación de McDonald resulta ser una investigación detallada de los aspectos administrativos de “Federal One” que como ya señalamos agrupa a su vez otros cuatro proyectos: música, arte, escritura e historia. Dicha investigación incluye una extensa exposición del desarrollo del Works Project Administration y una sucinta exposición de los proyectos de arte e historia. Los estudios de los proyectos de arte son cinco estudios separados que se presentan con el mismo formato: 1. Los orígenes del proyecto. 2. La organización y operación del proyecto y 3. El programa del proyecto. Todas las investigaciones y redacción inicial de los proyectos fueron realizadas por diferentes personas. En el caso del FTP la investigación fue hecha por Helen Stearns, una persona absolutamente desconocida para el proyecto. La redacción preliminar pertenece a Stearns, aunque la final es responsabilidad de McDonald, por lo tanto, terminamos sin saber a quién atribuirle los méritos o críticas de la escritura. La lectura provoca interrogantes en términos de la investigación que se realizara. Es en ese sentido que contrasta la investigación comisionada por la Rockefeller Founda-

¹² ¿Por qué si hubo tanta prisa para hacer la investigación, luego se espera tanto tiempo para su publicación? ¿Es fortuito que los directores anteriores, bajo la supervisión de los cuales se realizó y redactó la investigación, tuvieran vínculos militares? ¿De dónde surge la figura de Mrs. Helen Stearns?

tion con la realizada por De Hart. De Hart comienza su investigación casi 20 años después del cierre de las producciones del FTP y obtiene acceso a personalidades y documentos que le dan profundidad y perspectiva a su investigación. Según las fechas de las entrevistas sabemos que la investigación de De Hart comenzó alrededor de 1961. McDonald o Helen Stearns comienzan su investigación casi inmediatamente que desaparece el FTP y principalmente respecto a los recursos a los que debieron tener acceso, lo que ofrecen son excusas. Una investigación tan importante como la comisionada a McDonald sobre los proyectos de artes, expresa lo siguiente:

This study is based upon two sources of inquiry : the official records and personal interview. In each case there were limitations... No attempt has been made, except incidentally, to list, much less to analyze, state and local peculiarities. A further limitation resided in the fact that the project did not have access to the records of Harry Hopkins, the first administrator of the WPA ...In matters of personal interview the limitation was largely spatial. In the main, those who reside in or between Washington and Boston in the period of project operation (1942-1945) were accessible and were approached. This left a large part of the country uncovered... However what was lost in extent of coverage was compensated for by its intensity. (Mc Donald, xi)

Primero, la redacción por la forma y el estilo (estadísticas y números) no es significativamente reveladora, no aporta nada más que unos datos fríamente organizados. Segundo, justificar que no tuvo acceso y que por tanto no analizó los documentos y las peculiaridades de los estados y de las localidades desautoriza, por ejemplo, dos aseveraciones del estudio: 1. "...the Federal Theatre became to all intents and purposes the New York Federal Theatre ... " (McDonald, 517)2. Una de las causas para el cierre del proyecto fue: "the failure of the project to achieve a non-metropolitan character..."(McDonald, 533). Decir que el

FTP se convirtió en el Federal Theatre de New York, es falso e inexacto. Más adelante observaremos la forma en que Paul Sporn y Barry B. Witham reflexionan sobre el teatro regional. Es a todas luces una observación parcial expresar que el FTP se desarrolló para todo propósito en Nueva York, aunque no se puede negar que el proyecto de Nueva York fue el más importante y el que más atención atrajo en todos los sentidos. Tampoco nos parece bien fundamentado que la investigación de McDonald expresara que el FTP no alcanzara a tener un carácter regional y por lo tanto fuera ésta una de las razones¹³ del cierre del proyecto (McDonald, 534-539). La historiografía permite otra información que destaca las verdaderas razones para el cierre de los trabajos del FTP.

Las razones principales para que el Congreso, mediante acta, ordenara el cierre fueron las polémicas y acusaciones que enfrentó el FTP, sin defensa inmediata¹⁴, de ser un órgano de propaganda comunista y de las uniones obreras. McDonald si no tuvo acceso a documentos regionales de los estados, sí tuvo acceso a *Arena*, pues figura en su bibliografía. Flanagan escribió en su libro: "[The FTP] was ended because Congress, in spite of protests from many of its own members treated the Federal Theatre not as a human issue or a cultural issue, but as a political issue" (Flanagan, 334). Entiendo que la razón política que expresa aquí Flanagan, como posibilidad para haber dado por terminado los trabajos del FTP se sostiene, también a partir de los documentos de los comités organizados por el Congreso y estudiados por McDonald. ¿Por qué opta por evadir toda referencia a asuntos políticos y a la palabra comunista, de que tan abiertamente fueron acusados los integrantes del FTP? Contestar esta pregunta excedería los límites de este estudio, pero es importante observarlo.

¹³Las otras dos razones según McDonald fueron: la producción de *Power* in New York y el episodio del *Swing Mikado*, una producción del teatro negro del FTP.

¹⁴"In July 1938, when I first read a statement in a New York paper that the FTP was dominated by communist ... I release an immediate and unequivocal denial. This was an infraction of the rule ... I was told by WPA officials that on no account was I to reply to these charges" (Flanagan, 335).

Respecto al señalamiento del trabajo regional del FTP, la historiografía es clara. El narrativo del libro de Flanagan, está organizado por regiones: New York; South (Luisiana, Alabama y Georgia, Texas, Arkansas, Oklahoma, Florida y North Carolina); Midwest, (Illinois, Indiana, Minnesota, Wisconsin, Michigan, Iowa, Ohio, Missouri y Nebraska). Para cada uno de estos lugares en cada región Flanagan hizo una descripción de los problemas y satisfacciones que obtuvo de la organización de los proyectos y los efectos de las producciones en las regiones. Otra fuente de información que utilizan los investigadores para ubicar la labor del teatro regional del FTP es: *Bread and Circuses*. Ante la información contundente, recogida y bien documentada en un libro de la época como *Bread and Circuses* y en artículos a favor y en contra de las producciones regionales que reflejaban el ejercicio de una labor fuera de las metrópolis: ¿Por qué Stearn o McDonald optan por reducir el FTP a New York? ¿Por qué sugieren que el FTP no cumplió el compromiso de desarrollarlo regionalmente, si hasta en su estudio mismo publican una lista de los directores del FTP en 31 ciudades regionales? El tema del trabajo regional era medular para justificar el proyecto del FTP y Flanagan, así como sus directores bien lo sabían. El plan de su programa de teatro tenía que ser nacional en su alcance, regional en su énfasis y democrático en la libertad que les ofrecía a las localidades, expresaron (Flanagan, 45).

El teatro regional y el teatro negro del FTP

Tres publicaciones estudian el teatro regional del FTP. Barry B. Witham, *The Federal Theatre Project a Case Study* un estudio sobre el Federal Theatre en Seattle; Paul Sporn, *Against It self (The Federal Theatre and Writers' Project in the Midwest* que atiende el teatro regional en Michigan y Evelyn Quita Craig, *Black Drama of the Federal Theatre Era (Beyond the formal Horizon*, donde se hace un análisis del carácter original del teatro de los negros en Estados Unidos y se puntualizan las tensiones que se desarrollaron entre el teatro metropolitano y hegemónico, el teatro regional y el teatro de los negros en Norteamérica.

El estudio de Witham desde su introducción, desmiente la observación de que el Federal Theatre no cumplió su compromiso de desarrollar el teatro regional. Escribe Witham que a pesar de estar distante de las luchas de Washington y la ciudad de Nueva York: "Seattle was an active participant in the day-by-day operation of the Project"(Witham, 5). En Seattle se desarrolló un "showboat" como iniciativa de la comunidad. Hacer teatro en un barco remodelado con auspicio local, conseguido por Edwin O'Connor entusiasmó a Flanagan. Sin embargo, hubo personas que vieron en el desarrollo del proyecto una amenaza de competencia y se opusieron. Flanagan movió uno de sus contactos Howard Costigan un defensor de derechos humanos en la región. Éste le comunicó a Flanagan, que la idea del "showboat" era tan buena que solamente alguien con un bloque por cabeza podía oponerse. El showboat, continua Costigan, llevaría a cientos de comunidades pequeñas en Washington, no solamente un teatro legítimo si no un teatro con una significación social también. Ello demuestra en sí mismo el compromiso de Flanagan con el teatro regional.

En Seattle, el teatro del FTP más importante fue el teatro negro. La suerte del teatro negro en Seattle como el teatro de Harlem, sufrió serios problemas de legitimación. Explica Witham que, aunque el WPA y el "Federal One", proclamaban una agenda de igualdad de derechos sus propios documentos los traicionaban, al pensar que el teatro negro de lo que se trataba no era realmente de arte. Harry Hopkins, por ejemplo, en época de cortes de presupuesto pensó que el teatro negro debía mantenerse basado en la importancia sociológica que exhibía antes que por su importancia teatral. Esta compañía de teatro negro tenía que tolerar censuras humillantes hasta de su director de raza blanca, quien en resumen llegó a expresar de manera prejuiciada que "los negros podían captar el sentimiento de los diálogos, pero no el significado exacto"(Witham, 62). A pesar de esas actitudes, el teatro negro tenía la certeza de que Flanagan intercedería como cuando aires de censura se filtraron en el ambiente de la producción de *Lisístrata* (Witham, 72-732). El compromiso de Flanagan respecto a los teatros regionales fue cabal, aunque no siempre pudiera contrarrestar

el peso de las polémicas regionales. Veamos las implicaciones que tenía dicho prejuicio para el teatro negro y el teatro de trabajadores según Paul Sporn.

Regionalismo conservador y regionalismo progresista

Paul Sporn, destaca que para su región los fondos del WPA fueron dirigidos en proyectos para emplear artistas. Sporn expresa que el Federal Theatre le dio la espalda al sistema de utilizar artistas profesionales reconocidos para experimentar con un conjunto creativo de presentaciones regionales:

Their esthetic motivation included working closely with the common publics they saw as their main audience ...The most profound attempt at audience collaboration was the FTP's program to produce plays by local writer immersed in the life and problems of farmworker or immigrant and working-class community (Sporn, 45).

Paul Sporn como vemos reconoce la importancia del teatro regional, tanto es así que distingue teóricamente la formación de dos tendencias de regionalismo. Su reflexión entre el regionalismo conservador y el regionalismo progresista o radical es muy importante, porque dicha distinción entre los tipos de regionalismo ayuda a comprender algunas reacciones respecto a los teatros regionales. Esta reflexión de Sporn contiene, desde la perspectiva historiográfica, una respuesta a la indiferencia de algunos sectores de no considerar, mucho menos reconocer, el trabajo regional del FTP. El regionalismo, escribe Sporn, representa en sí mismo un oponente eficaz a la dirección de las artes, bajo el capitalismo industrial. El punto de vista estético de cada fase representaría ser un contra movimiento al arte cosmopolita en la América del siglo XX. En su carácter conservador, explica Sporn, (50-56) el regionalismo naturaliza las organizaciones sociales, estableciendo la geografía como el único factor determinante de producción y de orden social. El regionalismo radical

o progresista, por el contrario, tiene poco interés en subvertir el orden económico. Deplo-
ra, por el contrario, la intromisión empresarial para destruir la cultura de grupos desfavore-
cidos, tales como los negros y los blancos pobres de la región. El regionalismo progresista,
busca por lo tanto preservar y documentar dichas culturas y conservar la historia de su ex-
periencia. El teatro regional suple evidencia de la vitalidad proletaria y urbana de este nuevo
regionalismo. En el medio-oeste (Chicago, Detroit y Cleveland) fueron grupos de teatro del
ala izquierda quienes estimulaban a los dramaturgos a dramatizar obras de la clase trabaja-
dora y política.

Cuando llega el FTP con un plan diseñado por E. C. Mabie, de interés común en la
geografía, en los lenguajes originales, en la historia, las tradiciones, vestuarios tradicionales y
ocupación de las personas encontraron un teatro con una audiencia ya constituida. Flana-
gan, añadió un sentido profundo de conflicto regional y nacional; produjo obras de jóvenes
estudiantes que se enfocaban en discordias contemporáneas de la vida social (59).

Sporn, nos pone sobre aviso en otro importantísimo aspecto respecto al teatro re-
gional. Si bien es cierto que el FTP influenció, favoreció y apoyó el desarrollo regional del
teatro, dichas regiones no carecían de una tradición teatral. Ejemplo de ello sería el teatro
de los trabajadores polaco-americanos. El teatro de los polaco-americanos poseía una au-
diencia tal que aún en los años 30 de la Depresión tanto para el teatro de izquierda como
para el teatro general, registraba para sus producciones una gran audiencia de la clase traba-
jadora (Sporn, 83). Existía en Michigan un teatro finlandés, relacionado al movimiento la-
boral y el teatro yiddish, del grupo de inmigrantes judíos que también le facilitaron al FTP
un contexto favorable a su trabajo creativo.

El teatro Negro

La última aclaración, que hace Sporn, que me parece de mucha importancia, principalmente porque nos revela la conciencia de trabajo social del Federal Theatre, es sobre el teatro Negro. Puntualiza Sporn : "Cultural hegemony is an attractive and repulsive force for cultural assimilation among ethnic and racially defined minorities as well as disfavored working class, what some may presume is equality through imitation" (122). Lo que explica Sporn en su percepción es que la hegemonía de una cultura implica la asimilación de otra ante su resistencia, su marginación o subestimación. En este sentido afirma que es importante reconocer que, al trabajo realizado por el FTP, en el desarrollo del teatro negro debe añadirse el lado inverso de dicha importancia: la influencia del teatro negro, como el de los otros mencionados en el desarrollo teatral del Federal Theatre. Un ejemplo específico fue el exitoso proyecto de Jessie Bonstelle¹⁵ (143), que fue base de entrenamiento para actores y personal de entrenamiento en los años 20. Aunque Bonstelle muere en el 1932, los actores entrenados por ella se unieron al FTP, en calidad de actores que no cualificaban para ayuda o como actores que cualificaban para la ayuda del WPA. Bonstelle, para que tengamos una idea de su importancia, para 1928 había desarrollado un plan de teatro permanente, financiado, operado y administrado por y para la ciudad de Detroit. Su objetivo como el de Flanagan fue ofrecer a los mejores precios los mejores dramas incluyendo desde los dramas populares contemporáneos hasta Shakespeare, principalmente. La aportación de Bonstelle conjuntamente a la relación que tenía la compañía de Detroit con sus audiencias fueron aportaciones muy importantes al concepto social de teatro que el FTP quiso luego desarrollar en las comunidades negras. "Three features of Bonstelles resident-theatre work would have been important to the FTP ..." (143-146). La exposición de Sporn sobre el tea-

¹⁵J. Bonstelle fue una importante actriz, directora y pionera en la producción teatral.

tro regional, como apreciamos, contrario a Witham (más pragmático) resulta estar conceptualizada más allá de una mera percepción práctica.

El tercer libro que trabajó el tema del teatro regional fue el de Evelyn Quita Craig. La exposición de Craig, en su libro, es una aguda exposición intelectual de los significados del teatro negro. Profundiza de una forma aún más trascendente los significados del trabajo regional del teatro negro que lo que lo lográramos comprender con Paul Sporn. Craig comienza reportando el hallazgo de unas obras y documentos encontrados en las cajas de un hangar, en Baltimore, que estuvieron durante veinte años desaparecidos¹⁶. La desaparición de dichos documentos por tanto tiempo, nos lleva a pensar que contra el FTP y sus integrantes se desarrolló una persecución. En el libro *Uncle Sam Presents* de Tony Buttitta, un estudio del FTP, en New York señala: "The repercussions lasted two decades in the blacklists, the fear of idea and the harassment of those who criticized the American way of life. Even I, who never joined anything more radical than the Newspaper Guild, was interview by two grey-coated FBI agents"¹⁷(Buttitta, 235). Regresemos, sin embargo, a Quita Craig. Ella, a partir de la recuperación en 1974 de los documentos perdidos del FTP, hace un análisis de las obras del teatro negro. Estas obras eran muy importantes para apreciar el carácter vanguardista del teatro experimental de los negros. La discusión de estas obras en manos de E. Quita Craig, adquieren un carácter de rectificación de lo que hasta la fecha había sido la apreciación prejuiciada de la crítica respecto al teatro de los negros. Estas apreciaciones prejuiciadas eran continuas. Quita Craig reconoce, no obstante, que el teatro que heredó el Federal Theatre fue racista, así que no se podía esperar nada diferente de la crítica

¹⁶Posiblemente ese fue el inventario que Flanagan menciona, en *Arena*, entregó al WPA para ser guardado por el gobierno en un almacén (367-369). El WPA también solicitó en 1940, que le fueran entregadas todas las obras escritas para las producciones del FTP, pues lo primero que harían era un recuento de esas obras. Sospechamos que fue a partir del momento, ya citado, que señala Flanagan que los documentos desaparecen por un lado y por otro se ponen bajo la supervisión de militares.

¹⁷Datos como este, recogidos del libro de Buttitta, y otros manifestados en otras publicaciones, despiertan suficiente sospecha como para generar una investigación en particular sobre el interés de aislar toda influencia social del FTP.

en los medios. Desde el punto de vista historiográfico además de que a menudo se omitió la referencia al teatro negro, cuando se hace la referencia es muy ligera o rápida. Refiriéndose a dos publicaciones, señala James V. Hatch, en la introducción del libro de Quita Craig, que libros como el de De Hart dispersa las referencias al teatro negro en apenas nueve páginas y Hallie Flanagan apenas hace referencia al FTP -negro (Craig, ix). ¿Cómo viven la experiencia del FTP los negros, según Quita Craig?

The theater of the thirties that was inherited by the federal project was a product of white racism. It was a segregated affair that varied considerably in degree from city to city, and even from theater to theater. By that time the majority of commercial theaters did include segregated sections for black audiences, but some of them still refused to admit blacks at all. Even that rare phenomenon, the successful playwright, could find himself denied access to a staging of his own creation (Craig, 9).

Asegura sin embargo Craig, que jamás la segregación que vivieron los artistas negros con el FTP fue como la vivida en los años 20. Por ejemplo, en Boston con el FTP, la unidad negra ocupaba el mismo edificio que los yiddishes y otros grupos étnicos de drama. En definitiva, a pesar del prejuicio inevitable dado el momento histórico y la influencia que pesaba en la avidez del mito de superioridad de la raza blanca, Quita Craig reconoce el impacto positivo que tuvo el Federal Theatre al ofrecer innumerables oportunidades de desarrollo social y artístico del teatro negro estadounidense. Lo que no estaban dispuestos a concederle al FTP ni al trabajo histórico fue que no reflexionaran en la aportación de los negros a la cultura. Es el mito de la tabula rasa fundamentado en el estereotipo y la hegemonía cultural¹⁸ (Craig, 19). Sobre este aspecto esquematiza brillantemente Quita Craig, la visión de mundo de dos filosofías de vida diferentes. Dicho esquema Craig lo explica a

¹⁸Véase también el interesante trabajo de Jonathan Shandell, *Caricatured, Marginalized, and Erased: African American Artist and Philadelphia's Negro Units of the FTP, 1936-1939*. 2021.

partir de una cautivadora reseña de la obra de Hall Johnson *Run Little Chillun* donde se refieren los siguientes elementos: Cuando el tiempo para occidente es tridimensional, cronológicamente medido, para los africanos el tiempo es bidimensional, definido por la experiencia. Donde el espacio se define para occidente por la razón y la armonización de leyes abstractas; el espacio para los africanos se define por la interacción en un contexto armonioso rítmico o potencial. Cuando para occidente la energía es un asunto de potencia física con sus funciones y formas de expresión; la energía para el africano es divina. Una fuerza creativa vital que permea y sostiene el universo entero (Craig, 95). Las sutilezas y la reflexión de Quita Craig son objetivamente educadoras. Imposible en el contexto de este trabajo, dar cuenta de todo el valor y significación social que tuvo esa reunión del teatro negro y el FTP. Quede al menos la virtud de su referencia para futuros investigadores de la historiografía teatral.

Percepción social de la mujer

Barbara Melosh en *Engendering Culture, Manhood and Womanhood in New Deal Art and Theatre*, al igual que E. Quita Craig, nos ofrece un análisis que si bien en la discusión de las posturas del FTP sobre la proyección de la feminidad, no siempre resultan ser las más progresistas, pero sí resultan ser reflejo de trabajar de forma diferente la percepción social de la mujer. Al comparar Melosh el tratamiento de la imagen visual de la mujer en la pintura, la escultura y el teatro, en los proyectos respectivos de "Section Art" y FTP, resulta que el Federal Theatre constantemente está rompiendo cánones tradicionales de la función social de la mujer. Por ejemplo, según Melosh, la pintura busca en la época de los años treinta continuamente proyectar la imagen armoniosa de la familia. El teatro por su parte desde el punto de vista de la relación dentro o fuera de la familia se manifiesta contra la tradición, en la sexualidad o en la acción concertada y sugiere una actitud subversiva de la mujer. Desde el punto de vista teatral, el análisis de Melosh deja caer sobre los hombros del hombre y su

actitud derrotista y a menudo enajenada la responsabilidad peligrosamente deprimente de los tiempos que se viven para los años de 1930. La mujer es la bujía que, con accionar decidido despierta la conciencia y promociona el cambio. Obviamente Melosh observa altas y bajas en esa proyección de la feminidad del FTP, que podemos sí o no compartir, pero que en lo esencial refleja un análisis que permite captar otro elemento importantísimo de la función social del teatro, afirmar o ser contestatario ideológicamente.

Hasta aquí hemos visto como la distancia y el tiempo han permitido a través de los textos de Barry Witham, Paul Sporn, E. Quita Craig y Barbara Melosh captar el contexto y el contenido, de la función social del teatro regional y el teatro negro del FTP. Veamos cómo la historiografía contemporánea sobre el FTP proyecta las virtudes y defectos del proyecto.

Significaciones y conflictos del FTP

El carácter de la función social del teatro quedó establecido desde la primera reacción de Hallie Flanagan, cuando le ofrecen la dirección del programa de teatro y expresa: "After Reading all material available, I reported to Mr. Hopkins that for the sort of humanitarian job being done I felt a social worker was better than a theatre person" (Flanagan, 18). Y es que el proyecto del WPA con relación al teatro estaba diseñado para manejar un asunto de hambre física realmente a ser atendido por un trabajador social. La idea, sin embargo, de que en el país millones de norteamericanos tenían también hambre de libros, de música, de arte y de obras de teatro y que la mirada del hambre física y del hambre intelectual eran dos aspectos de una misma ecuación que tenía que resolverse, estimuló a Flanagan. Aun así, Flanagan esgrimió otro argumento a Harry Hopkins antes de aceptar el trabajo: "...the commercial theatre would resent the appointment of a non-commercial person"

(Flanagan,20). La contestación inmediata de Hopkins fue: "This is non-commercial theatre; it's got to be run by a person who sees right from the start that the profit won't be money profits..." (20). De esa manera quedó garantizado para Flanagan que había un interés genuino de que fuera una persona de teatro quién asumiera la dirección de los trabajos del Federal Theatre y quedó claro que su responsabilidad no sería hacer teatro comercial. Hubo además otra promesa de parte de Hopkins: "I am asked whether a theatre subsidized by the government can be kept free from censorship, and I say yes, it is going to be kept free from censorship. What we want is a free, adult, uncensored theatre" (Flanagan, 28). Vemos aquí que el contexto en el que Flanagan identifica su labor es el de trabajo social y garantiza para ejercer su tarea que no haya censura, menos aún, que criterios comerciales se antepusieran al trabajo social y comunitario que con determinación habría de realizar: "This was a distinctly America Enterprise growing out of a people's need over a vast geographic area" (Flanagan, 21).

Se comenzaron los trabajos y las metas principales fueron reemplazar el personal de teatro que estuviera en el programa de ayuda del WPA. Segundo, dicho reemplazo tenía que cumplirse con empresas de teatro que ofrecieran entretenimiento de teatro dramático, gratis o a precios bajos. Por último, pero no menos importante, siempre que fuera posible debían estimularse las producciones de teatro regionales que presentaran obras nativas con métodos originales de representación. Fue así como describió Flanagan que nació el FTP: La meta y filosofía del proyecto se definió desde una perspectiva social y educativa:

...To set up theatres which have possibilities of growing into social institutions in the communities in which they are located and thus to provide future employment for at least some of those who now present an immediate and acute problem to the government (Flanagan, 23).

On the philosophy of Federal Theatre, Elmer Rice, Philip Barber, and I were in agreement; we all believed that the theatre was more than a private enterprise, that it was also a public interest which, properly fostered, might come to be a social and educative force (Flanagan, 54).

La determinación de los promotores se expresó desde el inicio a favor de tener un impacto social o su trabajo no tendría relevancia alguna:

In an age of terrific implications as to wealth and poverty, as to the function of government, as to peace and war, as to the relation of the artist to all the forces, the theatre must growth up. The theatre must become conscious of the implications of the changing social order, or the changing social order will ignore, and rightly, the implications of the theatre (Flanagan, 46).

Ante la reflexión de Hallie Flanagan trabajada desde la discusión, a menudo privada y privilegiada, se nos comunica una información que permite entender cómo las personas alrededor del Federal Theatre entendían la práctica teatral de su trabajo artístico respecto a su función social. La historiografía relacionada al "Federal Theatre Project" desde el punto de vista de lo social que nos interesa descubre un panorama histórico de tensiones, desacuerdos, conflictos, intereses y decisiones que afectaron prácticamente la manifestación cabal de los asuntos relevantes de dicha interacción social, en los años críticos de la depresión de la década de 1930. Por ejemplo, la apreciación de De Hart fue señalar en ese sentido que precisamente esa labor social fue lo que no le permitió a Flanagan percatarse del costo político de su gestión:

It was a naïve hope, and one characteristic of her. [...] Dedicated to the ideas of an involved, socially committed theatre, she failed, as do many idealists, to appreciate

the political and administrative context within which such a theatre would have to be created (De Hart, 313).

El escenario político que observaría De Hart era el de la relación de tirantez entre los congresistas conservadores y la administración Roosevelt. No podían los congresistas conservadores, según De Hart, aceptar la extensión y naturaleza de involucramiento del gobierno, virtualmente, en todos los aspectos de la vida social y económica del país (308). La percepción de algunos senadores como oponentes al programa de ayuda al trabajo era que: "The object of the WPA is to relief distress an prevent suffering by providing work. The purpose is not the culture of the population" (313). Los congresistas conservadores estaban muy ocupados o preocupados en asuntos de control y poder por lo que no atendían ni respondían en lo absoluto a percepción alguna de lo efectivo que resultaban los trabajos del FTP y cómo abonaban estos trabajos al prestigio del gobierno cuando ya para el 1937 escribía Whitman:

In less than two years ago¹⁹ the people of the United States, through their Washington representatives took the first steps leading to employment of 13.162 actors, musicians, carpenters, electricians, and other stage folk in the most ambitious dramatic undertaking the world has ever seen. That the Unites States government actually has done this thing is a major event in theatrical history. It is also an event of some importance in the history of the United States (Whitman, 3).

¹⁹El libro *Bread and Circuses : a Study of Federal Theatre* de Willson Withman, es un valioso documento que fue publicado cuando el Federal Theatre se encontraba en un momento de plena producción teatral, 1937, por eso la referencia a « two years ago ». Es fuente histórica directa, especialmente, en la documentación de las reacciones y pugnas alrededor de los trabajos del FTP. Ver además la publicación del Coloquio Internacional sobre el FTP de Adriana Haben, *Federal Theatre Project (1935-1939) : contexte et enjeux*, Transatlántica. 2020.

La percepción del trabajo y función social del FTP quedó expresada en los medios por un artículo de Brooks Atkinson, citado por un congresista en 1939 contenido en el libro de Flanagan : "...But for socially useful achievement, it would be hard among the relief Project to beat the Federal Theatre, which has brought art and ideas within the range of millions of people all over the country ..." (Flanagan, 355). Sin embargo, este tipo de observaciones eran rechazadas por los congresistas conservadores, no les importaba. Los congresistas conservadores no serían los únicos detractores del trabajo social del FTP. Jane De Hart con todo y el beneficio de la distancia del tiempo, con todo el despliegue y evidencia de lo efectivo que fueron los trabajos del FTP en su función social y comunitaria, incomprendiblemente, escribe que los trabajos del FTP no eran más que una percepción idealista de Flanagan, "consigned to the ash can of oblivion" (De Hart, 299). Es en este sentido que anteriormente señaláramos que el texto de De Hart se lee como contra texto al de Flanagan. Mientras ella percibía el trabajo de Flanagan como el trabajo de una idealista; Flanagan presentaba en palabras de Atkinson un mejor argumento a De Hart y a los que en su época pensaban como ella: [The Federal Theatre] has been the best friend the theatre as institution has ever had in this country. It has brought the theatre and the people to get her realistically" (Flanagan, 355). Vemos cómo la percepción del trabajo social de los trabajos del FTP se ve confrontada entre lo realista y lo idealista. Sin embargo, si vamos a cuantificar el saldo de dicha percepción tenemos que reconocer que la balanza se inclinaría a favor del trabajo del FTP. En última instancia el libro de De Hart abona más a percibir la significación del trabajo social del FTP que a desmerecerlo.

El mejor argumento del FTP siempre fue su trabajo. Las estadísticas del proyecto se acumulaban impresionantemente a favor del FTP, en todos los medios de la época y años posteriores. La frase "Uncle Sam Present" del primer capítulo en *Bread & Circuses* titulariza manifiestamente que los trabajos del FTP eran parte de la empresa administrativa del gobierno de los Estados Unidos. La cita de Whitman, que sigue expresa la significación histó-

rica de esta unión entre teatro y gobierno. Por lo tanto, de entrada, comienza enumerando lo que había sido el trabajo en el breve intervalo de dos años:

Not countin free production in school and miscellaneous summer offering, the Federal Theatre has maintained for two years in New York four or five major productions. [...] So far New York has had the chance to see over a hundred Federal Theatre productions, ranking from serious historical efforts to light comedy and lighter farce, from Shakespeare to Kataev and from W. H. Auden to W. S. Gilbert... In addition the project is fostering community drama through 390 center in hospitals, school and settlement houses in the five boroughs of New York ; through these centers 235 dramatic coaches are working with 40,236 members in 890 groups (Whitman, 5).

Lo que motivó el estudio del investigador fue una reacción a lo que entendía era una actitud de oscurecimiento de los logros del proyecto teatral a pesar de la labor realizada. Whitman, incluye, al final del libro, un impresionante apéndice de 16 páginas de un informe nacional, de las producciones del FTP que funciona como una descripción esquemática de los trabajos. El objetivo de Whitman, sin embargo, no es simplemente ofrecer datos, es reaccionar a cierta indiferencia que busca oscurecer los méritos del FTP: “An account of the origin of the Federal Theatre as a Project of WPA has been postponed in favor of a passing glance at itsvaried activities” (9). Acto seguido, establece el contexto significativo en el que acertadamente fundamenta la relevancia de su estudio:

There can be no real discussion of their significance without the acknowledgement that their whole existence is due to the economic crisis. The Federal Theater was not founded because the government felt that the time had come to start a national theatre ...It owes its existence to the assumption that actors must eat (Whitman, 9).

Las consideraciones que evalúa el estudio de Whitman sobre la creación del FTP acentúan insistentemente que el objetivo inicial, planificado, innovador, para los artistas era el de ayudarles a sobrevivir: "Singing for Supper". El FTP, explica el ensayista, estaba basado en el hecho de reducir el desempleo. De hecho, ese resultó ser uno de los argumentos que injusta y sarcásticamente se levantaron contra el FTP. La crítica mal intencionada insinuaba que la función del FTP era evitar que los actores mueran de hambre e irónicamente cuestionaban: ¿Pero por qué? Aún más grave, detractores del programa en los medios afirmaban que no había actores (en los programas de ayuda) lo suficientemente competentes y entrenados por lo que llegaron a expresar despectivamente: "that Federal Theatre actors were mainly a lot of parasites who had never acted outside the barn in the back yard or the family parlor" (Withman,16).

Whitman reconocía, al margen de los sarcasmos que el programa funcionaba para salvaguardar al artista desempleado de ser víctima de un complejo de inferioridad; su responsabilidad era contribuir en tiempos de crisis al bienestar general, apreciado por el público en las comunidades. Nadie ponía en duda la calidad estética de muchas de las producciones del FTP. El FTP supo cuidar la estética de sus producciones al mismo tiempo que el trabajo se manifestaba en el ámbito social. Ningún proyecto del WPA, afirmaba Whitman, ha ido más lejos que el FTP en alcanzar ese propósito social (23). Tal vez, pensaba él, era parte de la idea de los fundadores que algún entretenimiento podía mejorar la moral del público en una extensa época de crisis y tensión. El objetivo del Works Progress Administration no fue en ningún momento entretener al público en tiempos de crisis o de alimentar simplemente los actores como en los tiempos romanos.²⁰ El nuevo énfasis del WPA en lo social como en los valores humanos significó, como experimento de ayuda en el país, pre-

²⁰ Nos recuerda Whitman que era costumbre de los tiranos romanos : "to bribe the public with bread and circusses". Así como la enseñanza, igualmente romana : "No solo de pan vive el hombre". Afortunadamente para el FTP, afirma, su dirección ha estado en manos de personas que están convencidas de la verdad de este dicho.

servar las habilidades del trabajador tal y como lo expresa Flanagan: "es así como la preservación de este respeto por uno mismo se vuelve importante". En este contexto de respeto al trabajo las preguntas centrales de Flanagan eran: ¿Podría el teatro tener un lugar en esta nueva concepción del trabajo y el desempleo? ¿Se podría diseñar un plan a nivel nacional para las actividades teatrales? (17).

El estudio de Whitman sobre el Federal Theatre se extiende a lo largo del trabajo realizado durante los dos años que llevaba activo el proyecto hasta 1937. El estudio resulta ser además de una evidencia de lo que hasta entonces habían sido las producciones del FTP, una acuciosa reflexión de lo que se propuso trabajar, fue la significación del Federal Theatre. La significación del FTP para Whitman debía inclinarse hacia lo artístico. A través de su libro obtenemos información de lo que fue la impresionante labor social en todas las manifestaciones de producción de cada una de las obras teatrales y actividades comunitarias del FTP (144).

El estudio de Whitman contemporáneo a los trabajos del FTP visualizó con aguda reflexión lo que serían las metas y tendencias del proyecto. El manifiesta, sin embargo, una preocupación, en el capítulo "Aims and Trends", en relación con el hecho de ser el FTP un programa de ayudas ("relief program") que reflejaba desconocer la importancia que tenía para el FTP trabajar como parte del programa de ayuda del WPA. Para Willson Whitman ese hecho era un dilema que pesaba sobre el desarrollo del FTP:

Si hubo un conflicto entre el propósito de las ayudas y el propósito de una producción sólida, al principio y a lo largo de la etapa experimental, ese conflicto se volvió ineludible cuando los despidos masivos por razones de economía, recientemente inaugurados, obligaron a tomar una decisión entre los casos de ayuda y la continuación del trabajo por parte de aquellos mejor calificados para hacerlo. Indiscutible-

mente, para que el proyecto continúe debe mantener un mínimo irreductible de personas competentes para realizar el trabajo (Whitman, 141).

Y aunque la transición de los actores y otros empleados artístico-teatrales del WPA al sector laboral de la empresa privada causó problemas graves a las producciones del FTP, como pudimos observar en las referencias de Flanagan, ese era parte del dilema que había que asumir, no evadir. La apreciación de Whitman, sin embargo, ante las dificultades que representaba tratar de cumplir el propósito de la función social de una agencia de empleo y ser una compañía de arte fue sugerir que, si el FTP había alcanzado sus metas sin desatender ninguna de ellas, por lo tanto: "Quizá sería posible abandonar algunos de los objetivos y mejorar otros" (144). No tardaremos en entender a cuál de las metas se refiere Whitman: "Admitir que el estatus de alivio ha sido, como dice la señora Flanagan, una ventaja hasta ahora, ¿debería continuar? ¿O debería considerarse el proyecto como una agencia de ayuda que se suspenderá a medida que avance la recuperación?" (144).

Cuando estudiamos el libro *Arena* de Hallie Flanagan encontramos una respuesta a la preocupación que presenta Whitman. Logramos entender con Flanagan que, sin duda era una dificultad que el FTP estuviera relacionado a un programa de ayudas como el WPA que imponía serias limitaciones de burocratismo, censura, limitaciones de presupuesto y conflictos políticos. Por otro lado, esa relación facilitaba acercamientos a las comunidades más necesitadas y acuerdos municipales que independiente a la tirantez que a menudo resultara ser, jamás se hubieran podido lograr la amplitud de las producciones de teatro realizadas, coordinadas, apoyadas, estimuladas, improvisadas y creadas, fuera del contexto del auspicio gubernamental. El plan de trabajo resumido por Flanagan contemplaba en su inicio:

cinco grandes teatros regionales: Nueva York, Los Ángeles, Chicago, St. Louis, Detroit, posiblemente Boston, posiblemente Nueva Orleans; cada uno de ellos era un

centro de reentrenamiento para los actores que, sin duda, tendrían distintas capacidades y provendrían de diversos orígenes; cada uno de ellos es un centro de servicios, investigación y dramaturgia para su propia región. Con el tiempo, el plan debería incluir la construcción de un teatro metropolitano en cada área, y la W.P.A. proporcionaría la mano de obra para dicho edificio; y en estos teatros, las compañías residentes representarían obras nuevas, repertorio clásico y todo lo que los teatros comerciales no siempre pueden permitirse probar [...] Ahora, por primera vez, el teatro profesional también podría considerarse a nivel regional. ¿Bajo un plan federal, todos estos diversos teatros, comerciales, educativos y comunitarios, en el Este, Oeste, Norte y Sur, no podrían trabajar juntos? (Flanagan, 21-22).

Hallie Flanagan escribe categóricamente que un teatro de este tipo a nivel nacional requiere subvenciones del gobierno, ya que para su pleno desarrollo está fuera del alcance de la empresa puramente privada. A Whitman le faltó cierta información, posiblemente dada la contemporaneidad de él con los trabajos del FTP. Es nuestra apreciación, que para Whitman obtener un sentido crítico de las determinaciones centrales del FTP necesitaba tener una relación más estrecha para conocer la significación del proyecto desde el punto de vista de su función social. Veamos dos ejemplos. Al inicio del capítulo "Thumbs Down" escribe Whitman:

En cualquier empresa teatral gubernamental ordinaria, la cuestión de la censura precedería a la elección de la obra, y es significativo que en el caso del Teatro Federal no fuera así. Hasta ahora la censura no ha sido un problema; de hecho, apenas ha existido, aunque ha sido exigido por grupos ajenos al gobierno (94).

La censura según Whitman viene de peticiones de grupos fuera del gobierno.²¹

Hallie Flanagan, sin embargo, ubica el origen de la censura, viniendo directamente del WPA central. La pieza de teatro *Etiopía* habría de producirse bajo la técnica del “living newspaper”. El “living news paper” fue una técnica que reclamó el FTP como original de sus producciones.²² La técnica le facilitaba que las producciones tuvieran en escena grupos grandes de actores y al mismo tiempo no exigía grandes gastos de escenografía o de iluminación. La producción como todas las del FTP, estaba pensada desde la perspectiva de una economía en crisis. *Etiopía*, había sido escogido como tema pues en ese momento estaba sonando mucho en los medios la discusión de la invasión italiana al país africano. Otra razón para trabajar el tema de *Etiopía* además de atacar el fascismo de Mussolini fue que al FTP llegaron actores africanos, enviados por el programa de ayuda de WPA, en los que se centraron esfuerzos para ponerlos a trabajar. Decidido el tema, el editor del “living news paper” quiso incluir discursos de Haile Selassie²³, Mussolini, y una transcripción de una retransmisión del presidente Roosevelt. Por esa razón, el productor Morris Watson escribió a la Casa Blanca pidiendo permiso y esto precipitó una crisis que amenazó con acabar con toda la idea del “living news paper” (Flanagan, 65).

Este asunto de la censura fue relevante, pues ponía en entredicho la posibilidad de trabajar obras de contenido social. Era la impresión general según los medios que atendieron la renuncia de Elmer Rice, entonces director del proyecto teatral de Nueva York, y quien manifestó que toda producción de cualquier contenido social sería prohibida (Flanagan, 67). Así quedó en duda la famosa frase de Harry Hopkins: "What we want is a free,

²¹Whitman, para evidenciar su punto, presenta la crítica de un cura italiano.

²²Ver además sobre el tema, el artículo de Michael Pilz, *Ernst Toller's Living Newspapers and The Federal Theatre Project*, 2022.

²³Fue emperador de Etiopía del 1930 al 1974. Se le consideró ser un símbolo religioso porque encarna a Dios entre el Movimiento Rastafari fundado en Jamaica. Temprano en los años de 1930.

adult, uncensored theatre." Las cancelaciones de obras por censura suspensiones de funciones, cambios al libreto, adaptaciones, sucedieron a granel en el FTP. ¿Cómo pudo habersele ocurrido a Willson Whitman escribir que el gobierno no censuró? La censura mayor la cometió el Congreso cuando cerró el proyecto en 1939 con la justificación de que el FTP estaba controlado por comunistas. Dichas acusaciones por parte de congresistas ya circulaban cuando Whitman escribió su libro.

Un segundo ejemplo que el análisis historiográfico permite aclarar es el tema de un teatro nacional. Hallie Flanagan no se interesó por el tema del teatro nacional, aunque con mucha frecuencia ese fue el sello que le pusieron al FTP. Whitman reflexiona sobre este asunto: "El Teatro Federal es un poco tímido a la hora de llamarse teatro nacional, sus directores, si se les encontrara expresando un objetivo, preferirían hablar de su ambición de hacer un teatro popular." (Whitman, 53). La realidad es como ya dijéramos la visión que prefería Flanagan no era la de un proyecto definido como nacional y claramente lo estableció. No fue timidez la de los directores, se trataba de que su visión era otra: "El Teatro Federal no era un teatro nacional en el sentido europeo de un grupo de artistas elegidos para representar al gobierno. Nunca me referí a él como un teatro nacional, aunque los críticos hablaban cada vez más de él como tal. Más bien era una federación de teatros. Ese fue el origen y significado de su nombre" (Flanagan, 23). Frecuentemente vamos a encontrar en las publicaciones estudiadas referencias al FTP como teatro nacional. Vemos el error que el criterio de un teatro nacional exhibe, pues la idea de una federación de teatros es superior al de la creación de un simple teatro nacional. Es curioso que no se le diera importancia a esta idea de una federación de teatros, en los análisis sobre el FTP.

El libro de Whitman transmite una idea clara de lo que significó el FTP y llegó a entender la ventaja para el proyecto de estar vinculado al WPA. Cuando escribe, favorece la gestión del FTP ante la industria privada. Él pensaba que no se podía negar que El Teatro

Federal estaba dirigido por y para los desempleados que se habían logrado mantener vivos y coleando. Por alguna razón, los desempleados con la capacidad necesaria para emprender el teatro resultaron ser personas con nuevas ideas. Continúa diciendo que el hecho de que la industria privada no encontrara uso para sus talentos puede considerarse la crítica más condenatoria al capitalismo presentada hasta ahora por el Teatro Federal (Whitman, 161).

Whitman, sin embargo, entre el teatro subsidiado y la industria privada, opuesto a la visión de Flanagan, favorece la industria privada cuando expresa que un control totalmente comercial es preferible a una subvención que añadiría corrupción política a los males existentes del teatro y que, si las empresas capitalistas se sustentan en la ley de la naturaleza, deberían poder prescindir del apoyo del contribuyente. Piensa que es obvio que el plan nacional de teatro es simplemente una subvención encubierta, que cae en la tierra de nadie entre la competencia privada y la verdadera planificación social (161). En Whitman queda claro que favorece el teatro comercial al teatro subsidiado por el estado. El planteamiento de Whitman es que el teatro al fin queda como una obligación del gobierno y esa ayuda puede ser dirigida a pensiones de trabajadores en el campo del sector comercial. Para Flanagan lo que importa es que el gobierno, si se lo propone, puede hacer un trabajo efectivo, comprometido con el subsidio al teatro. En este sentido, historiográficamente, Flanagan respondería a Whitman:

Siempre ellos [FTP] estuvieron principalmente preocupados, a lo largo del término de su existencia, del lado sociológico más que artístico del teatro... El Teatro Federal comenzó estableciendo que el gobierno pudiera operar teatros, firmar contratos de arrendamiento, pagar regalías, levantar telones y conseguir entradas [...] Lanzaron un teatro a nivel nacional para nuestra propia raza negra. Dieron un impulso adicional al teatro para niños y al drama religioso. Desarrollaron, aunque sólo de forma exploratoria, nuevos usos del talento teatral en los campos de la educación, la

terapéutica, el diagnóstico y el trabajo social y comunitario. Dieron la oportunidad a cientos de dramaturgos, actores, compositores y diseñadores. [...] El mayor logro de este teatro público fue la creación de una audiencia de muchos millones, una audiencia expectante. Esta audiencia demostró que la necesidad del teatro no es una emergencia. [...] Tampoco debe considerarse el teatro en nuestro país como un lujo. Es una necesidad porque para que la democracia funcione el pueblo debe participar cada vez más; no pueden participar a menos que comprendan; y el teatro es uno de los grandes medios de comprensión (Flanagan, 371-372).

Las razones por las que Flanagan justifica la participación del estado en el quehacer teatral dejan sobre entendido que es porque el teatro es una gran herramienta pedagógica para hacer partícipe al pueblo de la democracia.

Consideración final

Los textos producidos contemporáneamente a los trabajos del FTP resultan ser confusos en la manera en que inconsistentemente expresan su apoyo y a la vez critican con reservas al programa. Es decir, son confusos en lo que pretende ser su apreciación objetiva. Incomprendiblemente omiten información que aclararía algunos de los juicios que pesaron en contra del FTP. Al buscar dicha objetividad de todas formas la balanza de su opinión termina por un lado reconociendo una labor social, pero justificando una decisión política. Tal vez la escritura y la reflexión de Whitman, De Hart y McDonald, (sin mencionar a Flanagan, por ser la gestora) están significativamente bloqueadas por urgentes apreciaciones político-ideológicas. Estos investigadores contemporáneos a los trabajos y a las personalidades participantes, a pesar de que reconocen la labor realizada y el contexto de función social, prefieren antes que antagonizar, justificar las decisiones controversiales que pesaron contra el FTP.

Contrasta el trabajo historiográfico de los contemporáneos al FTP, de los que escriben con el beneficio de la distancia del tiempo. Los trabajos escritos después de 1980 describen menos y conceptúan más. A la crítica posterior, le interesó más comprender la perspectiva funcional de los conceptos en el tejido social: hegemonía cultural, racismo, masculinidad, feminidad, regionalismo conservador y regionalismo radical. Señalan al FTP en lo positivo y en lo negativo evitando ideologizar, simplemente reconocen las circunstancias históricas y sociales que determinaron, más allá de la voluntad de Flanagan y allegados, la realidad del trabajo. Los trabajos escritos distanciados en el tiempo, contrario a los contemporáneos al FTP, no culpabilizan, sino que reflexionan más allá de los hechos y las circunstancias el inevitable peso del devenir histórico.

Una de las publicaciones perteneciente a las nuevas generaciones, que estudió el acontecimiento teatral más importante de la década de los años treinta en E.U., fue *Dangerous Theatre* de George Kazacoff. Kazacoff hace reseñas de todas las obras nuevas que fueron presentadas o redactadas para el FTP. Tenía la impresión de que el libro habría de hacer una fervorosa defensa del FTP, pues el título acuña una variante de la famosa frase de Flanagan: "The theatre, when is good, is always dangerous." Sin embargo, Kazacoff solo reseña los trabajos nuevos aprobados por el Writer Bureau del FTP y no precisamente la labor de Flanagan. No obstante, debe inferirse en este estudio principalmente el reconocimiento, valor y lucha de Hallie Flanagan y del Federal Theatre Project. La historiografía aquí estudiada, más allá de las apreciaciones y diferencias evidencia la famosa expresión de Hallie Flanagan que ahora repetimos para nosotros: "El teatro, cuando es bueno, es siempre peligroso."

© María Collazo-Rivera

Bibliografía

- Badeger, Anthony J. *The New Deal the Depression Years 1933-1940*. Hill & Wang, 1989.
- Bernstein, Michael A. "Why the Great Depression Was Great: Toward a New Understanding of the Interwar Economic Crisis in the United States". *The Rise and Fall of the New Deal Order 1930-1980*. Steve Fraser and Gary Gerstle, eds. Princeton UP, 1989.
- Bloxom, Marguerite D. comp. *Pickaxe and Pencil: References for the Study of WPA*. Washington DC: Library of Congress, 1982.
- Brinkley, Alan. "The New Deal and the Idea of the State". *The Rise and Fall of the New Deal Order 1930-1980*. Steve Fraser and Gary Gerstle, eds. Princeton UP, 1989.
- Bustard, Bruce I. *A New Deal for the Arts*. University of Washington Press, National Archives and Records Administration, 1997.
- Buttitta, Tony and Barry Witham. *Uncle Sam Presents: A Memoir of Federal Theater 1935-1939*. Pennsylvania UP, 1982.
- Cashman, Sean D. *America in the Twenties and Thirties the Olympian Age of Franklin Delano Roosevelt*. New York UP, 1989.
- Craig, E. Quita. *Black Drama of the Federal Theater Era: Beyond the Formal Horizons*. Massachusetts UP, 1980.
- De Hart, Jane. *The Federal Theater 1935-1939: Plays, Reliefs and Politics*. Princeton UP, 1967.
- Ferguson, Thomas. "Industrial Conflict and the Coming of the New Deal: The Triumph of Multinational Liberalism in America". *The Rise and Fall of the New Deal Order 1930-1980*. Steve Fraser and Gary Gerstle, eds. Princeton UP, 1989.
- Flanagan, Hallie. *Arena: The History of the Federal Theater*. Benjamín Bloom, 1965.
- Fraser, Steve. The Labor Question, en *The Rise and Fall of the New Deal Order 1930-1980*. Princeton UP, 1989.
- Haben, Adriana. *Federal Theatre Project (1935-1939): contexte et enjeux*. Transatlántica, 2020.

Kassacoff, George. *Dangerous Theater : The Federal Theater as a Forum for New Plays*. Cambridge UP, 2003.

McDonald, William F. *Federal Relief Administration, and the Arts*. Ohio State UP, 1969.

McKinzie, Richard D. *The New Deal for Artists*. Princeton UP, 1973.

Melosh, Barbara. *Engendering Culture : Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater*. Smithsonian Institution Press, 1976.

Muscio, Giuliana. *Hollywood's New Deal*. Temple UP, 1997.

O'Conolls, John and Lorraine Brown, eds. *The Federal Theater Project : Free, Adult, Uncensored*. Eyre Methuen, 1980.

Overmyer, Grace. *Government and the Arts*. W. W. Norton & Co., Inc., 1939.

Pilz, Michael. "Ernst Toller's Living Newspapers and The Federal Theatre Project". *German Life and Letters* Vol. 75 Núm. 2, 2022, pp. 266- 282.

Rauch Basil. *History of the New Deal, 1933-1938*. 2nd ed. Octagon Books, 1980.

Rice, Elmer, *The Living Theatre*. Harper and Brothers, 1959.

Shandell, Jonathan. "Caricatured, Marginalized, and Erased: African American Artists and Philadelphia's Negro Unit of the FTP, 1936–1939". *Theatre History Studies* vol. 40, 2021, pp. 31-49.

Sporn, Paul. *Against Itself : The Federal Theater and Writers Project in the Midwest*. Wayne State UP, 1995.

Whitman, Willson. *Bread & Circuses : A Study of Federal Theater*. Oxford UP, 1937.

Witham, Barry. *The Federal Theater Project : A Case Study*. Cambridge UP, 2003.