

# PIDIRIANA

Historia, antología e índices













# **PIPIRIJAINA**

**1974-1983**

**Historia, antología e índices**



**Centro de  
Documentación  
Teatral**

Volumen editado por el  
Centro de Documentación Teatral  
del Instituto Nacional de las Artes  
Escénicas y de la Música.  
Ministerio de Educación y Cultura.  
Con la colaboración de Fundación Autor.

**Directora:**

Cristina Santolaria

**Selección antológica:**

Cristina Santolaria con la  
colaboración de Lola Puebla.

**Elaboración de los Índices:**

Lola Puebla

**Edición de textos:**

M<sup>a</sup> Jesús Carbajosa  
Rafael Fernández- Villaverde  
Sebastián González  
Francisco Guerrero  
Belén Moreno  
Santiago Vallhonrat

**Maquetación:**

Salomón Sanz

**Archivo Fotográfico:**

Daniel Alonso  
Chicho

**Diseño de Portada:**

Chicho

**© Centro de Documentación Teatral**

C/ Torregalindo, nº 10  
28016 Madrid  
Tlfo.: 91-3508600  
Fax: 91-3599705

**Digitalización de imágenes:**

Equipo Nagual S. L.

**Imprime:**

Marco Gráfico, S. L.

**Depósito Legal:** M-20213-1999

**ISBN:** 84-8048-298-2



A la memoria de Moisés  
Pérez Coterillo, que  
impulsó el nacimiento de  
*Pipirijaina* y le imprimió su  
talante, pero también a  
la de todos aquellos que  
protagonizaron aquella  
excitante aventura que fue  
el Teatro Independiente y  
que dejaron su impronta en  
el teatro de la democracia.





## SÓLO UNAS PALABRAS... PARA EXPLICAR LO QUE NO HACE FALTA

**E**mprender los índices de *Pipirijaina* es un proyecto largamente acariciado y sucesivamente pospuesto. Moisés Pérez Coterillo, según he sabido ahora por sus colaboradores, alimentó durante mucho tiempo esta idea, pero ha sido una vez desaparecido este gran promotor del teatro español, cuando la iniciativa se ha puesto en marcha. Los motivos: obvios. Porque era preciso poner a disposición del interesado en nuestro teatro una vía que le permitiera aproximarse a la vida teatral española de un periodo tan trascendental como es nuestra Transición política, un momento en que *Pipirijaina* se convirtió en la única revista teatral de cierto peso debido a la desaparición de *Yórick* y a la interrupción de *Primer Acto*. Si ésta no era suficiente razón, se puede esgrimir una más: porque se hacía preciso rendir un homenaje, primero, a Moisés Pérez Coterillo, quien dio su impulso y talante a esta publicación, pero también a aquellos jóvenes que integraron lo que hemos dado en llamar teatro independiente, quienes, a través del Estudio de Teatro, engendraron la revista, y cuyas actividades germinaron en la eclosión teatral que se produjo en la década de los 80. Gracias a todos.

El presente volumen engloba dos partes perfectamente diferenciadas y estructuradas: una Antología de textos y unos índices, todo ello precedido de una breve Historia de la revista que pretende mostrar cuál fue su azarosa andadura en los casi diez años de vida (1974-1983). Sabemos que la Antología no es un muestreo fiel de lo que constituyó la esencia de *Pipirijaina*, revista que captaba la actualidad teatral del instante y cuyos contenidos, nos parecen hoy, en cierta medida, coyunturales. La agresividad y la causticidad que impregnaron sus páginas y el afán intervencionista que caracterizó a esta publicación, los hemos relegado parcialmente en esta selección de materiales para fijarnos más en aquellos artículos de fondo que analizaban la trayectoria de un autor que empezaba a darse a conocer o de un acontecimiento teatral, del tipo que sea, que marcaba un hito.

Debido a que los siete números que conformaron la primera etapa de *Pipirijaina* (marzo - septiembre 1974) resultan en la actualidad prácticamente ilocalizables, hemos preferido que esta Antología se centrara más en ellos, mucho más cuanto que, en gran medida, tratan de definir la esencia del Teatro Independiente, al que en estas páginas antológicas hemos dedicado un apartado.

Los textos clasificados bajo el epígrafe de "Firmas" recogen, en general, los artículos de colaboradores esporádicos de *Pipirijaina* que han desempeñado un destacado papel en la historia de nuestro teatro más reciente. En "Nombres propios" hemos querido agrupar los escritos referidos a aquellos creadores en los que la revista fijó su mirada debido al

protagonismo que cobraron en ese periodo. Entre éstos conviene subrayar el interés que, en el Consejo de redacción, despertaron los dramaturgos neovanguardistas y aquellos otros a los que el régimen franquista había marginado. Lógicamente, en "Títulos" repasamos los espectáculos que marcaron la época y que provocaron la adhesión de los críticos. A pesar de nuestra afirmación de que hemos huido de los artículos coyunturales, no hemos podido dejar de introducir un pequeño apartado, "Polémicas", que se hace eco de algunos de los temas más candentes del momento. Se advertirá inmediatamente que, aunque *Pipirijaina* fue una publicación de vocación universalista, nos hemos centrado básicamente en el teatro español, si bien respetando la voluntad de sus artífices, quienes mostraron enorme interés por el desarrollo de las artes escénicas en las diversas comunidades, lo que les llevó, en más de una ocasión, a realizar una edición bilingüe.

La estructuración de los Índices pretende facilitar lo más posible el acceso a los contenidos de *Pipirijaina*, por lo que podemos aproximarnos a ellos a través de los siguientes capítulos: Nombres propios, Títulos, Grupos, Materias, Firmas, Títulos de obras publicadas y Nombre de autores publicados.

Entre las dificultades con las que nos hemos tropezado, la no menos importante ha radicado en la carencia de la colección completa, problema que se ha resuelto gracias a la inestimable colaboración de Alberto Fernández Torres. Grave, también, como se advertirá, es el deficiente material gráfico con que hemos contado. Al no disponer del archivo fotográfico de *Pipirijaina*, nos hemos visto obligados a utilizar el del propio Centro de Documentación Teatral, aunque no siempre nuestros materiales logran ilustrar con precisión el contenido del artículo. Esperamos que estas deficiencias no menoscaben el esfuerzo realizado por el personal del CDT y la contribución de la SGAE y la Fundación Autor para llevar a cabo esta tarea que, sin duda, contribuirá a reconstruir esa crónica de casi diez años de nuestro teatro que quedó cristalizada en *Pipirijaina*.

**Cristina Santolaria**



# Sumario

- 7 Sólo unas palabras.... para explicar lo que no hace falta.
- 9 Sumario.
- 13 *Pipirijaina*, la revista de la Transición. (Cristina Santolaria).

## ANTOLOGÍA

### Catorce firmas

- 20 Teatro y política. Teatro y cultura. (Enrique Buenaventura).
- 24 Los derechos del talento. (Antonio Buero Vallejo).
- 27 El teatro de Cervantes. ¿Modernidad o arqueología? (Joaquín Casaldueiro).
- 29 La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza. (Hazel Cazorla).
- 38 30 años de teatro catalán. (Xavier Fábregas).
- 42 El teatro de la muerte. (Tadeusz Kantor).
- 47 Teatro de las nacionalidades. Galicia. El nuevo teatro gallego. (Manuel Lourenzo).
- 50 La cruz y la media luna. (Robert Marrast).
- 54 Esencia teatral del relato de Genet. (Francisco Nieva).
- 56 Invención teatral y realidad histórica. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*. (Emilio Orozco Díaz).
- 60 Por un teatro al servicio del pueblo. (Moisés Pérez Coterillo).
- 62 *La torna* en la memoria. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 65 La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre. (Magda Ruggeri Marchetti).
- 71 Por un teatro unitario de la revolución socialista. (Alfonso Sastre).

### Títulos

- 72 Dagoll-Dagom: *Antaviana*, de Pere Calders. Una invasión de realismo mágico. (Joan Manuel Gisbert).
- 75 *Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez. Estampa cotidiana de guerra. (Alberto Fernández Torres).
- 76 *La casa de Bernarda Alba*. (Alberto Fernández Torres).
- 77 *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos. (Carlos Gortari).
- 79 *Es mentira*. En el límite de la pesadilla. (Luis Eduardo Siles).
- 80 *La fundación*. (Enrique Buendía).

- 81 *Marat-Sade* para los desapasionados años ochenta. (Joan Abellán).
- 86 *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu. La tercera versión de un clásico. (Xavier Fábregas).
- 89 *Quejío...* dos años después. (María Ángeles Sánchez).
- 92 CDN: *La velada en Benicarló*, de Azaña. La República en el banquillo. (Alberto Fernández Torres).
- 94 *La vida es sueño*. La guinda del tricentenario. (Alberto Fernández Torres).

## Nombres propios

- 96 Alberti. Estrenos republicanos. (Ricardo Doménech).
- 100 El teatro de Fernando Arrabal. (Carlos Isasi Angulo).
- 113 Con Peter Brook, el largo camino hacia la percepción. (Denis Bablet).
- 128 Perfil de Joan Brossa. (Pere Gimferrer).
- 131 Buero y Sastre ante el terrorismo. (Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo).
- 135 José Martín Elizondo, premio Santiago Rusiñol. Sitges 79. (Ángel Berenguer).
- 140 Dario Fo y el teatro de la Comune de Milán. (Franca Rame).
- 147 Viaje alrededor del teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre, sangre, mucha sangre. (Alberto Fernández Torres).
- 154 Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo. (Mario Saalbach).
- 160 Ariane Mnouchkine. Suma comadrona del Théâtre du Soleil. (Xavier Fábregas y Joan Manuel Gisbert).
- 163 El teatro del Miguel Murillo. (Moisés Pérez Coterillo).
- 165 Teatro furioso. (Moisés Pérez Coterillo).
- 170 José Ruibal: recuperar la tradición española. (Luis Eduardo Siles).

## Teatro Independiente

- 174 Para un análisis del teatro independiente en España. (Búfalo)
- 177 Autor, grupo y construcción colectiva. (Luis Matilla).
- 178 El escenógrafo y los grupos de teatro independiente. (Gerardo Vera).
- 181 El compromiso del actor ante el teatro independiente. (Ensayo Uno en Venta).
- 185 Las relaciones autor-grupo. (Jerónimo López Mozo).
- 186 Teatro estable/Teatro itinerante (una falsa oposición). (Fermín Cabal).
- 196 Teatro independiente, ¿resurrección o autopsia?. (Guillermo Heras).
- 201 ¡Hop, hop, Tábanol!. (Enrique Buendía).

- 205 Pequeño Teatro de Valencia. Unir la reflexión y el humor. (Nereida Bonmatí y Guillermo Heras).
- 208 Detenidos en espera de juicio: Los Goliardos. (Concha Lacarra y Enrique Buendía).
- 213 Detenidos en espera de juicio: Els Joglars. (Concha Lacarra).
- 220 Detenidos en espera de juicio: Esperpento de Sevilla. (María Ángeles Sánchez).
- 228 Els Comediants. En el filo de la lucidez y la locura. (Ángel Alonso).

## **Polémicas**

- 232 ¡Es la guerra, más maderal. (Alberto Miralles).
- 243 El franquismo explica la censura. (Ángel García Pintado).
- 246 Los tiempos están cambiaaando...! A Ramón Sagaseta, la torna de Els Joglars. (Alberto Miralles).
- 250 ¡Qué viene la censura! (Moisés Pérez Coterillo).

## **ÍNDICES**

- 256 Índices de nombres propios.
- 268 Índices de títulos.
- 279 Índices de compañías.
- 288 Índices de firmas.
- 299 Índices de materias.
- 311 Índices de autores publicados.
- 312 Índices de obras publicadas.



# "PIPIRIJAINA", LA REVISTA DE LA TRANSICIÓN

## CRISTINA SANTOLARIA

Hablar de *Pipirijaina* es hablar de casi diez años de teatro independiente en España, y, por supuesto, de Moisés Pérez Coterillo y del grupo de personas que permanecieron a su lado durante ese período, un periodo en que nuestro país experimentó una de sus más profundas transformaciones, en que las estructuras sociopolíticas evolucionaron desde un régimen dictatorial radicalmente contestado desde todos los sectores hasta un proceso democrático que iba afianzando sus pilares. La vida de *Pipirijaina*, con dos etapas no totalmente coincidentes en su concepción, se extendió entre marzo de 1974 y diciembre de 1983, si bien su periodicidad fue muy desigual, y entre una y otra etapa transcurrieron algo más de dos años. Este dilatado lapsus temporal coincidió con la interrupción de *Primer Acto* (1975-1979) y con el cierre definitivo de *Yórick* (1973), con lo que *Pipirijaina* permaneció durante una parte considerable de su trayectoria como la única revista de cierto peso en el ámbito teatral, aunque sus muy determinados intereses (teatro independiente y autores neovanguardistas) la convirtieron en una publicación casi alternativa, marginal, de difícil promoción en los sectores teatrales más conservadores.

La gestación de la revista a principios de 1974 se derivó de uno de los más ambiciosos proyectos emprendidos por el Teatro Independiente: el Estudio de Teatro, entidad nacida como consecuencia del encuentro de grupos profesionales y paraprofesionales reunidos con motivo del curso "El Método de Trabajo Colectivo" impartido por Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali, en el Instituto Alemán de Madrid en diciembre de 1973, y de las "Actividades Paralelas" que se desarrollaron a su amparo.<sup>12</sup> El Estudio de Teatro, formado por una treintena de grupos de teatro independiente con mayor estabilidad y un más alto grado de profesionalización,



se fijó como principal objetivo "centralizar la distribución de los espectáculos de los grupos, extendiendo y consolidando en las distintas zonas del Estado una red estable de circuitos paralelos"<sup>13</sup>, a la vez que promocionar el debate en el seno del propio movimiento independiente. Para alcanzar estos objetivos el Estudio de Teatro se organizó en tres Departamentos con funciones claramente definidas: Información, Formación y Difusión, a cuyo frente estuvieron, respectivamente, Moisés Pérez Coterillo, Enrique Patiño y José Manuel Pérez Aguilar. El Departamento de Información, cuya función era "mantener las relaciones de los grupos entre sí y con los centros que contratan sus espectáculos, [...] mantener relaciones con grupos, festivales, revistas, organizaciones extranjeras"<sup>14</sup> y organizar archivos que clasificaran todos los materiales informativos generados por la actividad de los grupos, se sirvió de tres tipos de publicaciones: un *Boletín de Circulación Interna*, una revista y la publicación de textos. La *Pipirijaina* de la primera época fue la plasmación material de estos iniciales esfuerzos "informativos", aunque la edición, venta y suscripción de la Revista y de los Textos se producía de forma separada.

El nombre de la publicación, "Pipirijaina", aludía, como dejaron constancia en el "Editorial" de la revista (*Pipirijaina*, n.º 1, p.2), a las compañías de cómicos ambulantes que recorrieron nuestro país durante el dilatado período que se ha dado en llamar "Siglo de Oro", con lo que, desde la génesis, manifestaron quiénes iban a ser los artífices y receptores de la revista: *Pipirijaina* era un espacio para la comunicación "de" y "para" el Teatro Independiente, como se reflejó explícitamente como subtítulo en la portada del número cinco, si bien es cierto que en sus líneas se prestó enorme atención a los autores neovanguardistas (comúnmente llamado Nuevo Teatro Español) y a los dramaturgos que habían permanecido en la marginalidad. También



desde el comienzo declaró que los objetivos de la publicación eran informar del acontecer teatral, principalmente de los grupos, pero también "crear una escuela de críticos, entendiendo por el apelativo el profesional que intenta una mediación entre el espectáculo, el grupo y el público sirviendo los datos informativos y aportando una visión a la vez plural y rigurosa que ordene todos los materiales que el espectáculo conlleve, en confrontación con un proceso social en curso del que el teatro no puede sentirse ajeno", y "dar cabida a la confrontación, al debate, a las discusiones y planteamientos que desde todos los puntos de confluencia puedan hacerse".<sup>(4)</sup> Estas palabras fueron la declaración de principios con la que *Pipirijaina* echó a andar, a iniciar una trayectoria titubeante en sus principios, e incluso trunca, pero que encontró una cierta solidez y un pulso más firme en su segunda etapa.

Esta primera época de *Pipirijaina*, que abarcó siete números de la Revista y otros tantos Textos, se extendió entre marzo y septiembre de 1974, con periodicidad mensual, si bien, durante los meses de agosto y septiembre, apareció un número doble (6/7) que puso fin a este primer ciclo. Siempre figuró como editor Estudio de Teatro, y como razón social, la de su sede (C/ Recoletos); la coordinación, sin embargo, unas veces corrió a cargo de Moisés Pérez Coterillo (nº 1, 2 y 6/7), y, otras, de M<sup>a</sup> Ángeles Sánchez.<sup>(5)</sup> Quizá debido a esta diferente coordinación de la revista, o quizá simplemente porque se trataba de los inicios, y, por lo tanto, de un período de tanteos, la organización de contenidos de la publicación resultó heterogénea, a pesar de que, en la concepción de la revista, se había pensado en una serie de secciones fijas: Información general sobre la marcha de la organización del Estudio de Teatro, Información especializada de las actividades de los grupos, Información general de temas teatrales y Críticas de espectáculos,<sup>(6)</sup> secciones que, tal vez por la amplitud y vaguedad del enunciado de alguna de ellas, dieron pie a una cierta dispersión, si bien siempre se mantuvo como referente el teatro independiente. Excepción a esta afirmación fue el número 6/7, ejemplar que evidenciaba una mucho mejor estructuración y una idea más nítida de lo que perseguía la revista, hecho que quedaba reflejado en su "Editorial", donde, después de reconocer el "paso desigual" y la "marcha arbitraria" de los números precedentes, advierte del carácter monográfico que tendrá en el futuro la revista (ese número se dedica, de forma específica, al autor teatral), y aclara que, a partir de ese momento, *Pipirijaina* pretende "llegar a definir qué es el teatro

independiente en el conjunto de las fuerzas culturales, políticas y sociales", a la vez que anuncia su interés por los autores más marginados.<sup>(7)</sup>

En esta primera etapa se dedicó una especial atención a los colectivos más representativos del momento (Los Goliardos, Els Joglars, Esperpento, ...) en una sección titulada "Detenidos en espera de juicio", a los estrenos tanto del denominado teatro comercial (*Anillos para una dama*, de Antonio Gala; *La fundación*, de Antonio Buero Vallejo; *Canta, gallo acorralado*, de O' Casey, etc.); como del independiente (Teatro Libre, Pequeño Teatro de Valencia). Una serie de artículos, agrupados bajo el epígrafe de "Firmas", repasaban, de forma un tanto fluctuante, la esencia del movimiento independiente y de sus elementos constitutivos ("Para un análisis del teatro independiente en España", "El escenógrafo y los grupos de Teatro Independiente", "Autor, grupo y construcción colectiva", "El compromiso del autor ante el Teatro Independiente", etc.) y, paulatinamente, se introdujeron informaciones de la actividad teatral exterior a Madrid (I Semana de Teatro de Badajoz, VII Ciclo de Orientación Teatral en Alicante, ...) y a nuestro país (Teatro de Portugal, Festivales de Nancy y Bogotá, Teatro en Chile, etc.). La sección de "Libros", al igual que la de "Críticas", constituyeron colaboraciones fijas en los cinco primeros números, y de ellas se responsabilizó todo el equipo de redacción, pero de forma más regular Alberto Fernández Torres.<sup>(8)</sup>

Como era previsible, el primer texto que acompañó a la revista fue *El menú*, de Enrique Buenaventura, con el que se publicó todo el dossier confeccionado en el encuentro que dio origen al Estudio de Teatro. A éste le siguieron obras de Francisco Nieva, Luis Riaza, Domingo Miras, José Manuel Arce (dramaturgo guatemalteco cuyas propuestas, al igual que las de Buenaventura, contribuyeron a la creación del Estudio de Teatro), y Rodolfo Sirera, dramaturgos todos ellos con una trayectoria todavía no totalmente consolidada en ese momento. Los textos iban arropados con notas biográficas, entrevistas y estudios monográficos de la obra publicada, con excepción del número 6/7 que aportó un estudio sobre el teatro valenciano confeccionado por el propio dramaturgo seleccionado.

Si diferente es la orientación temática y organizativa de la *Pipirijaina* de las dos etapas, mucho más lo es su forma. Mientras que los ejemplares editados entre 1976 y 1983 poseyeron todos una medida estándar, los números de la Revista publicados en 1974 oscilaron considerablemente en sus medidas (21,5/ 30, 21,5/ 27,5),

aunque el número de páginas, siempre en blanco y negro y en un papel prensa áspero y pardo, se mantuvo entre las 32 y 36, con la excepción del número doble que alcanzó las 68 páginas. Tampoco el formato de los Textos, editados a multicopista, fue homogéneo, pues su tamaño varió considerablemente de un ejemplar a otro, pero siempre intentando mantenerse en torno a los 15/ 21 cms. y a las 60/80 páginas. Esta desatención por la forma, que quizá no tenía otra causa que la falta de medios, se correspondía con un cierto desinterés por los aspectos tipográficos: menudearon las erratas e, incluso, los errores ortográficos. Según figura en los "Planteamientos y organización del Estudio de Teatro" (p.196), la tirada de la Revista y de los Textos era de 500 ejemplares, su precio de venta, de 30 y 20 ptas., respectivamente; y la suscripción anual a cada una de estas publicaciones, de 500 ptas.

La frágil y levemente satinada portada del primer número de la Revista, confeccionada por Gerardo Vera, reproducía a color el cartel anunciador de *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*, de Tábano, mientras que la contraportada ofrecía información sobre la propia revista y los textos que también editaría Estudio de Teatro. Como único inserto publicitario que se mantendría durante toda la primera época, un anuncio sobre los libros de teatro publicados por Cuadernos para el Diálogo. En los números siguientes se sucedieron las portadas de José Hernández, Francisco Nieva, Regato, Demetrio Enrique y Juan Malumbres, figurando como dibujantes asiduos Cebrián, Regato, Hades y Santana, alguno de los cuales también se ocupó de la contraportada. La ausencia de mancheta en los cinco primeros números de los Textos impide conocer los nombres de los responsables de su diseño, un diseño en el que se alternan los dibujos y las composiciones fotográficas, pero la coincidencia de Malumbres en la Revista y Texto de los números 6/7, induce a sospechar la colaboración de los mismos responsables gráficos de la Revista.

Editada por Moisés Pérez Coterillo, y con sede social en la calle San Enrique 16, en octubre de 1976 reaparecía, -nuevamente numerada desde el principio y sin hacer explícito que se trataba de la segunda etapa-, la revista *Pipirijaina*, ahora con un formato totalmente renovado en el que coincidían los volúmenes de "Revista" y "Texto". Aunque de andadura muy vacilante, se extendió hasta diciembre de 1983 en que únicamente se puso a la venta el volumen Texto número 26/27.<sup>(9)</sup>

Durante este período, que abarcaba algo más de siete años, vieron la luz 25



números de la Revista y 27 de Texto, tres de ellos (8/9, 19/20 y 26/27) dobles. Su periodicidad fue muy heterogénea, y, aunque empezó como una revista mensual (octubre-diciembre del 76), sólo alcanzó una regularización temporal entre septiembre de 1979 y febrero de 1981 (nº 10-18) gracias a la ayuda ministerial. Se produjeron prolongadas ausencias, muchas de ellas de casi seis meses (nº 4, 5, 21 y 24) y, en algún caso (nº 10), de un año. Los motivos de esta falta de homogeneidad en su aparición hay que achacarlos, como se insistió reiteradamente desde sus páginas, a la carencia de medios económicos y a la ausencia de una verdadera infraestructura empresarial que permitiera la supervivencia, a pesar de que, a partir del número 7, el grupo editorial Itaca asumió la gestión económica, multiplicó la tirada y se encargó de la distribución.<sup>(10)</sup> Con anterioridad (nº 4), y con la finalidad de paliar los problemas económicos, se había intentado crear una sociedad anónima, "Equipo Pipirijaina", abierta al público lector de la publicación y a la profesión teatral, que financiara la edición.<sup>(11)</sup> La fórmula no debió resultar viable como se desprende de que únicamente en la mancheta del nº 6, figurase como "Editor" la siguiente leyenda: "Moisés Pérez Coterillo. Equipo Pipirijaina, sociedad cooperativa (en trámite)", indicación que desapareció de forma definitiva en el siguiente número.

De la dirección de la revista en esta segunda época siempre se ocupó Moisés Pérez Coterillo, quien contó con un equipo de redactores y colaboradores, muchos de los cuales ya habían intervenido en la Pipirijaina editada por el Estudio de Teatro.

Figuraron en la mancheta del primer número los siguientes nombres: por Madrid, Francisco Aguinaga, Alfredo Alonso, Pedro Altres, Vicente Cuesta, Ricardo Doménech, Ángel Fernández Santos, Alberto Fernández Torres, Ángel García Pintado, Carlos Gortari, Guillermo Heras, Javier Maqua, Luis Matilla, M<sup>a</sup> Ángeles Sánchez, Alfonso Sastre y Luis Vera; por Galicia, Fernando R. Madriñán y Manolo Lourenzo; por Euskadi, Pedro Barea; por Catalunya, la Asamblea d'Actors i Directors de Barcelona, Ángel Alonso y Vicent Bernat; por València, Julio Pérez Perucha; por Aragón, el Club Saracosta y el Teatro de la Ribera. En el número 11, la mancheta cambió para separarse nítidamente entre un "Consejo de Redacción", que ya permaneció casi inalterable hasta la desaparición de la revista y que estaba compuesto por Miguel Bayón, Enrique Buendía, Ángel Fernández Santos, Alberto Fernández Torres, Ángel García Pintado, Carlos Gortari, Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo, Roberto López Peláez, Luis Matilla, Carla Matteini y Luis Vera; y unos "Colaboradores" que figuraron del siguiente modo: Ricardo Doménech, Javier Maqua, Alfredo Alonso, Pedro Altres y César Oliva. Galicia: Manolo Lourenzo. Euskadi: Pedro Barea. Catalunya: Coordinador, Joan Manuel Gisbert; equipo, Joan Abellán, Gonzalo Pérez de Olague y Xavier Fábregas. País Valencià: Josep Lluís Sirera. Andalucía: coordinador, Jesús Cantero; equipo, Manolo Llanes y Miguel Mata Velazco.

A lo largo de los casi diez años que pervivió la publicación, colaboraron en ella en torno a 160 personas, aunque hubo una

serie de firmas que gozaron de más asiduidad en la publicación. Al margen de Pérez Coterillo, Fernández Torres se convirtió en el ensayista, crítico y analista teatral cuya participación en Pipirijaina fue más constante (más de 50 colaboraciones), aunque no hay que olvidar otros nombres que llegaron a ser pilares de la revista, a pesar de todas las incidencias que ésta sufrió: Abellán, Barea, Bayón, Fábregas, García Pintado, Gisbert, Gortari, Heras, López Mozo, Matilla y Matteini, entre otros.

Aunque en la primera época se había asentado la orientación de Pipirijaina, en su reaparición en octubre de 1976, el director y su equipo quisieron plasmar explícitamente cuáles eran los objetivos y pretensiones de una publicación que surgía y se desarrollaría profundamente enraizada en el devenir histórico y social de España. En su primer "Editorial" podía leerse:

Pipirijaina quiere ser un instrumento de intervención en el sector teatral desde esta perspectiva de democracia sin recortes. [...] El actor, el profesional del teatro, ha sido diana de citas y convocatorias diversas y ha cumplido a rajatabla con el desarrollo de la lucha generalizada contra el fascismo y las luchas reivindicativas económicas propias de su condición. Pero corre el riesgo de afrontar el futuro sin ideas claras sobre lo que hay que hacer; sin ideas claras sobre cuál ha de ser el marco jurídico adecuado a un desarrollo democrático del teatro; sobre cuál debe ser el tipo de teatro a potenciar. Ser acicates de esta elaboración, de este programa es nuestro propósito. Y para ello es nuestra



decisión colocar la revista a disposición de los distintos grupos y partidos políticos que tengan algo que decir en un territorio tan vacío. Hacer de *Pipirijaina* una tribuna que facilite la confrontación de ideas y fructifique en una alternativa unitaria, no sólo a nivel general, sino a nivel del teatro mismo. [...] Será *Pipirijaina*, tal vez, la primera revista del sector que empeñe buena parte de su espacio en la consideración del profesional como trabajador, abandonando el habitual misticismo que rodea al Arte con mayúscula. A este nivel reivindicativo y sindical *Pipirijaina* quiere también colocar sus páginas a la disposición de las distintas tendencias y corrientes sindicales que se hallen presentes en el fenómeno teatral. [...] Por último, nuestra revista no olvidará la tarea diaria de información y crítica, que ponga en claro, en la medida de lo posible, ante todos nuestros ojos, los avances y retrocesos que se produzcan en ese camino lleno de baches y curvas que debe conducirnos a un teatro ligado a las necesidades de los pueblos de España. (*Pipirijaina*, 1 (octubre 1976), pp.1-2.)

Esta decidida orientación crítica y declaradamente de izquierdas, se vio abundantemente corroborada a lo largo de su trayectoria con los numerosos artículos de política teatral en los que el posicionamiento de la revista era indudable. Esta publicación, siempre polémica, y cáustica y mordaz en ocasiones; hizo patente su toma de postura, de la que ya constantemente había dado muestras, en el número 24 (enero del 83) cuando puso sus páginas a disposición del proyecto teatral del PSOE, partido que acababa de acceder al poder:

[...] Y entendemos también que existen medios, condiciones y proyectos, redactados desde el propio partido que ha comenzado a gobernar, desde los que cabe esperar a plazo razonablemente corto los primeros pasos de una política teatral hasta ahora inexistente. Por esa razón abrimos las páginas de esta revista al proyecto teatral socialista redactado por la comisión de teatro del PSOE, a su discusión con el equipo de redacción de *Pipirijaina* y al explícito refrendo del Ministro de Cultura, Javier Solana, a las líneas programáticas que contiene.

Hay por nuestra parte sobradas razones para esta actitud de respaldo. En los renglones de este proyecto firmado por la comisión del partido están resumidas muchas de las aspiraciones de los profesionales durante largos años y también muchos de los criterios de política teatral defendidos desde las páginas de esta revista. Están también las medidas que puedan impedir que se repitan los atropellos de una política teatral cuyo tamaño

siempre aparecía magnificado por la extrema penuria de los presupuestos y por la probada insensatez de sus gestores. (*Pipirijaina*, 24 (abril 1983), p.3).

Si bien *Pipirijaina* desapareció sin previo aviso, tuvo una evidente continuidad en *El Público*, revista editada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, a cuyo frente también permaneció Moisés Pérez Cotterillo, y cuyo número 0 se ofreció al lector en el verano de 1983.

Como dejaron bien claro sus artífices, *Pipirijaina* fue una revista teatral totalmente enraizada en las coordenadas históricas, políticas y sociales de la vida española, por lo que es lógico que padeciera los mismos avatares que sufrió la sociedad española durante la llamada Transición política. *Pipirijaina* se hizo eco de forma puntual y directa de los acontecimientos teatrales que transpiraban el pulso de la política, por ello no es extraño que los primeros números, años 1976 y 1977, abundaran las noticias de política laboral y cultural: la huelga de actores, el sindicato unitario de actores, "CNT ante la situación actual", "CCOO y la unidad sindical", el escándalo de *La toma*, noticias que fueron desapareciendo de sus páginas en la misma medida en que se fue estabilizando nuestra sociedad.

Si de transición fueron los tiempos vividos por España, *Pipirijaina* no fue ajena a este período de transformaciones. Aunque desde sus páginas se anunció el inicio de nuevas etapas en la revista, etapas que coincidieron con prolongados silencios y con un aumento del precio de la publicación, la realidad es que *Pipirijaina* fue una revista en continua evolución en su forma y en su contenido. En el número 7 (junio 1978) se anunciaba, por primera vez, que *Pipirijaina* comenzaba una nueva andadura y periodicidad (bimestral), aunque se avisaba de que nada iba a cambiar en su línea ideológica y en sus contenidos. El nuevo precio - 200 ptas. frente a las 150 ptas. de números anteriores - reportaba un aumento en sus páginas que pasaban de las actuales 120 a las futuras 144. También tras una prolongada ausencia, en el número 21 (marzo de 1982), *Pipirijaina* volvía advertir que pretendía reiniciar una nueva etapa en su ya azarosa existencia. A partir de ese número la revista aparecería trimestralmente, el precio de los dos cuadernillos alcanzaría las 400 ptas. y sus páginas superarían las 200. Aunque estas afirmaciones fueron las que se hicieron explícitas desde la redacción, el contenido de la revista muestra que fue una publicación proteica, con secciones que nacían y desaparecían tras algunos meses. En cierto modo, los números dobles (8/9 y 19/20)

fueron los que realmente marcaron una inflexión en *Pipirijaina*. Los siete primeros números, más combativos y críticos, y también más centrados en lo que ocurría en nuestro país, se componían de multitud de pequeñas secciones ("Crónica de 30 días", "Pipirigallos", por ejemplo) y breves artículos que daban cuenta, con gran acidez a veces, de la cotidianeidad teatral. Este primer ciclo contó con secciones fijas, "Críticas" de Madrid y de Barcelona y "Chivatos", que reflejaban el día a día del acontecer teatral. No hay más que revisar las portadas de la Revista para advertir ese carácter más comprometido y combativo al que aludíamos, carácter, por otra parte, acorde con los acontecimientos que marcaron la vida de nuestro país: "Teatro y ruptura", "Estrenos republicanos de Alberti", "El paro. Una profesión de brazos caídos", "Teatro de barrios", "La censura cae, los censores siguen", "El empresario se confiesa". Conviene no olvidar tampoco los textos que se publicaron en este primer momento: *La sangre y la ceniza*, de Sastre; *Laxante para todos*, de García Pintado; *Preguntas y respuestas sobre la vida y la muerte de Francisco Layret*; *abogado de los obreros de Cataluña*, de María Aurèlia Capmany y Xavier Romeu; *La balada del tren fantasma*, de Fernando Arrabal; *Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo; *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo; y *La muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial, textos a los que no se puede negar de ningún modo su estrecha vinculación con la sociedad que los había alumbrado. Tampoco podemos obviar las portadas y contraportadas del volumen "Texto", en las que se repetían las imágenes de muerte y represión. Este primer momento se culmina con la publicación de *La toma*, de Els Joglars, y de un buen número de documentos sobre el encarcelamiento de los miembros del colectivo y sobre su sentención.

Con un gran monográfico sobre el Festival de Caracas '78 que cubría gran parte del número 8/9, se iniciaba un segundo período caracterizado, básicamente, por su sistematicidad. Entre los números 10 y 18, *Pipirijaina* se publica con regularidad bimestral, se eligen unos temas monográficos ("La batalla teatral", "Teatro para niños", "La vanguardia teatral de los 80", "Tiempo de monólogos", "Autores españoles vivos", "Del Molino al Magic Circus", "Los directores de cine al teatro", etc.) que se desarrollan en profundidad, se presta una mayor atención a la actualidad teatral exterior a nuestras fronteras (Festival de Avignon, Teatro en Portugal, Festivales de Nancy y de La Habana, I Muestra de Teatro Latinoamericano), y, por supuesto, la revista pierde esa primera agresividad que



la había caracterizado para centrarse más en lo específicamente teatral. Todos estos números aportan un repaso a la cartelera, pero no sólo de Madrid y Barcelona, sino de todo el territorio nacional: las noticias llegan de Euskadi, País Valenciano, Aragón, Andalucía, etc. También en este período, concretamente en el número 14, surge una sección, Kiosko, que perdurará hasta el número 23 y de la que se responsabilizarán Guillermo Heras y Carla Matteini, que comenta las novedades bibliográficas del ámbito teatral. Desaparecidos los "Chivatos" mensuales como tales, *Pipirijaina* sigue prestando atención a las cifras como indicativo sociológico de la salud de la escena, si bien ahora se ofrecen balances de la temporada (nº 15, 19/20 y 24), balances encomendados a la experiencia y ecuanimidad de Alberto Fernández Torres.

Los textos que se publicaron en este segundo período ilustran sobre esta vocación universalista que hemos señalado para este período: vuelve Alfonso Sastre con una obra, *El camarada oscuro*, en la que intenta saldar cuentas, de forma auto-crítica, con el PCE, es decir, se trata de un texto que vuelve la vista atrás para revisar el pasado.<sup>(12)</sup> A ésta le siguen *D. João VI*, de Helder Costa; la versión bilingüe de *Strip-Tease*, de Joan Brossa; *Contradanza*, de Francisco Ors; *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla; la edición bilingüe de *Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco Amor; *Memoria de los pozos*, de José Martín Elizondo, exiliado español en Francia; *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini; y *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza. Las portadas y contraportadas de estos volúmenes ya hablan otro idioma: lo estético predomina sobre lo combativo, y la imagen plástica y visual importa casi más por sí misma que por su significado. Conviene señalar que, en dos de estos volúmenes (11 y 16) dedicados a la publicación de un texto, aparece amplia información sobre los festivales de Sitges en sus ediciones del '79 y del '80.<sup>(13)</sup>

Nuevamente es un número doble, el 19/20, dedicado también al Festival de Caracas, el que viene a marcar un nuevo rumbo en la publicación. Su carácter trimestral, que tampoco logra alcanzar esa periodicidad, obliga a seleccionar mucho más los contenidos. En este último período se reduce el número de temas abordados desde la revista, aunque a ellos se dedica una muy atenta mirada. Así, el número 19/20, el ejemplar con mayor número de páginas de toda la historia de la publicación, se centra en el citado festival de Caracas y en el Teatro de Calle. Sólo un resumen de la temporada 80-81 y la sección fija de Kiosko completan sus páginas.

La tendencia en los números sucesivos se decantará, más acusadamente, sobre todo a partir del número 24, hacia los temas monográficos de gran amplitud: por sus páginas desfilarán extensos reportajes sobre el teatro de Francia y Grecia, la relación teatro-televisión, el proyecto teatral socialista o el teatro de Tadeusz Kantor, por sólo citar algún ejemplo. El número 25, ejemplo máximo de esa tendencia a la concreción, dedicó más de 50 páginas a Peter Brook, casi 30 a Kantor, y las restantes 20 se encargaron de revisar los últimos estrenos y de dar noticia de la SETTAL y del encuentro de teatro de La Habana. Los textos publicados volvían a repetir mayoritariamente a dramaturgos y colectivos a los que *Pipirijaina* ya había prestado su atención: Els Joglars (*Olimpic man movement*), Ángel García Pintado (*El taxidermista* y *La sangre del tiempo*), José Antonio Rial (de quien se vuelve a editar *La muerte de García Lorca*, a la que se añade *Bolívar*); Joan Brossa (*Un caballo al fondo*); Lorenzo Píriz-Carbonel (*Federico*), Miguel Murillo (*El reclinatorio* y *Columbella*) y Miguel Romero Esteo (*Tartessos*). No deja de extrañar que, con el rico caudal dramático de nuestro país, *Pipirijaina* publicara dos o más textos de un mismo autor o, incluso, reeditara alguno de ellos. Suponemos que fueron cuestiones de afinidad ideológica o estética, o simplemente de amistad, las razones que justifican este hecho.

A lo largo de las páginas precedentes quizá ha quedado esbozado, pero quiero subrayar aquellos temas, como ya he hecho con los autores, que merecieron más atención por parte del Consejo de Redacción de *Pipirijaina*: todos los festivales, pero especialmente los de Sitges y Caracas; los balances de temporada, la actividad y esencia de los grupos de Teatro Independiente, la política cultural, y la censura, tema este último que ocupó en dos ocasiones la portada, aunque son casi veinte los artículos que se refieren a ella. Entre las colectividades más implicadas en la representación teatral (actores, directores, técnicos, empresarios, etc.) fueron los autores y su actividad lo que más ampliamente reseñó *Pipirijaina*. Entre los nombres propios de creadores que se repitieron con mayor frecuencia en sus páginas es preciso apuntar a Fernando Arrabal, Bertold Brecht, Peter Brook, Joan Brossa, Dario Fo, Federico García Lorca, Ángel García Pintado, Tadeusz Kantor, Luis Matilla, Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Alfonso Sastre y Ramón del Valle-Inclán; y a los colectivos Teatro Fronterizo, Els Joglars, Teatre Lliure, Rajatabla, TEC y Tábano.

No quiero poner fin a estas páginas sin





aludir a los aspectos formales de *Pipirijaina*, aspectos que, como los temáticos, y concordantes con ellos, conformaron esta publicación. Ya hemos apuntado que el tamaño de *Pipirijaina* en la segunda etapa fue siempre el mismo: 21'7/ 21'7, formato que caracterizó de una manera incuestionable a esta publicación que, en cada uno de sus números, se dividió en dos volúmenes, cuyas páginas se fueron incrementando con el paso del tiempo: desde las 45 páginas del primer número de la Revista aumentó hasta estabilizarse en las 72 que conoció *Pipirijaina* entre los números 10 y 18, números que, como hemos visto, también se uniformaron bastante en estructura y en sus contenidos. A partir del 21, la revista se mantuvo en torno a las 108 páginas. El precio fue acorde con estos cambios: desde las 150 ptas. iniciales, se pasó a 200 y 275 ptas, para alcanzar, a partir del número 19/20, las 400 ptas. *Pipirijaina* se caracterizó por ser, básicamente, una revista en blanco y negro, con la salvedad de tres números del último ciclo (19/20, 21 y 23) en los que, en algunos pliegos, se introdujo el color. Excepción lógica a lo dicho fueron la portada y contraportada que, salvo en los cuatro primeros números en las que se conjugaron dos o tres colores, gozaron de una gran riqueza de colorido e imagen y de una textura más firme. La calidad del papel mejoró paulatinamente de manera ostensible, y desde el papel prensa de los cuatro primeros números, se llegó a un papel muy satinado al final de sus días. Hasta el número 12, las fotos nunca aparecieron firmadas, y, a partir de ese momento, de forma esporádica. En general figuraba el fotógrafo del espectáculo (Ros Ribas, con frecuencia) y, por parte de la revista, los miembros de la mesa de redacción y los colaboradores (Barea, Carlos Sánchez, etc.), sin embargo, un índice muy elevado del material fotográfico firmado pertenece a Bielva, que no era otro que el propio Moisés Pérez Coterillo. Normalmente, este material no se centró en imágenes de primeras figuras, sino que se tendió a los planos generales y a las escenas corales. También conviene apuntar que el diseño gráfico de casi toda la revista corrió a cargo de Antonio Lenguas, con la excepción de los números 1 (Roberto Turégano) y 24 y 25, de los que se responsabilizó Antonio Fernández Reboiro, quien modificó el diseño de la publicación desde el mismo índice. Los dibujos de Antonio Lenguas, que sólo firmó al principio, ilustraron profusamente los primeros ejemplares y suplieron con acierto y audacia la carencia de material fotográfico. Sólo muy tardíamente, y de forma esporádica, figuraron los responsa-

bles de la portada (nº 17 y 19/20): Turégano y Bielva.

Las dificultades económicas, convertidas en una constante de esta publicación, se intentaron paliar con unos insertos publicitarios que siempre<sup>(14)</sup> se mantuvieron en el terreno cultural. Con frecuencia se promocionaba la propia publicación, pero también, y especialmente en los cuatro primeros números, aparecieron anuncios de los teatros Alfíl y Bellas Artes, de la Compañía Morgan de Teatro, de las revistas *El Cárabo* y *Estreno*. A partir del convenio con el grupo editorial Itaca, se anunciaron las *Guías de Ocio* de Madrid y Barcelona, y, con más asiduidad, *Camp de l'Arpa*. Los últimos números aportaron publicidad de las programaciones del Teatro Español, del María



Guerrero, del Centre Dramatic de la Generalitat y la de la Compañía Julián Romea de Murcia.

De lo dicho en estas páginas se desprende que *Pipirijaina* se convirtió en una publicación en continua metamorfosis, en continua evolución, en una constante transición hacia una forma que no sé si logró alcanzarse, pero sí es cierto que en ella se depositaron los esfuerzos y esperanzas de un grupo de jóvenes, capitaneados por Moisés Pérez Coterillo, que, no sólo quisieron hacer una revista teatral, sino que buscaron hacer "su revista", una publicación que tomara el pulso al teatro del momento desde todas las perspectivas posibles (la recepción crítica, la creación, la política teatral, la economía, la profesión teatral, etc.) y en todos los ámbitos a los que pudieron acceder. No nos cabe duda de que *Pipirijaina* fue la revista "de" y "para" la Transición y, cuando ésta, con la llegada del PSOE al poder, y coincidiendo con la crisis del teatro independiente y del

teatro neovanguardista, se dio por terminada porque se había culminado - o así se creía- el proceso de democratización de nuestro país, *Pipirijaina* dejó de existir para continuar en cierto modo su trayectoria, aunque no su talante de intervención, en *El Público*.

## NOTAS

(1) "Planteamientos y organización del Estudio de Teatro", *Boletín de Circulación Interna del Estudio de Teatro*, nº1. Este escrito fue recogido por Alberto Fernández Torres en *Documentos sobre Teatro Independiente Español*, Madrid: CNTE, 1987, pp. 191-203.

(2) Moisés Pérez Coterillo, Guillermo Heras y Alberto Fernández Torres, "El Teatro Independiente como medio de comunicación popular", *Alternativas Populares a las Comunicaciones de Masa*, de VVAA, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. También recogido en *Documentos sobre Teatro Independiente Español*, pp.393-401; cita en p.395.

(3) "Planteamientos y organización del Estudio de Teatro", pp.194-195.

(4) "Editorial", *Pipirijaina*, nº 1 (marzo 1974), p.2.

(5) Figuraban en la Mesa de Redacción del primer número: Enrique Buendía, José Vicente Santamaría, Mª Ángeles Sánchez, Carlos Benito, Alberto Fernández Torres, Mercedes Jansa Anadón, Enrique Patiño, Guillermo Heras, Luis Vera, Francisco Aguinaga, Concha Lacarra y Hervé Petit. En el último número de esta primera etapa completaban la mancha, además de los arriba mencionados, con la excepción de Carlos Benito, Mariano de Andrés, José Miguel Elvira, Joaquín Estefanía, Jesús G. Requena y el grupo portugués Os Boneceiros.

(6) Vid. "Planteamientos y organización del Estudio de Teatro", p.195. En el primer "Editorial" (*Pipirijaina*, nº1, marzo 1974, p.2), se volvía sobre el tema aunque con algunas matizaciones: "[...] pensamos aportar [...] un material fundamentalmente informativo y crítico que recoja el acontecer variopinto de cada grupo y de cada región. No han de faltar informaciones de afilende de los mares y los Pirineos ni tampoco los ensayos, medidos y sopesados, [...]". Por primera vez se explicitaba la vocación descentralizadora y universalista de la revista, vocación que se convirtió en una de las constantes, siempre en paulatino incremento, que conformaron esta publicación. *Pipirijaina*, nº 6/7 (agosto-septiembre 1974), pp.1-3.

(8) Cuando de la coordinación de la revista se responsabilizó Moisés Pérez Coterillo, ésta se organizó, por lo general, en bloques monográficos de mayor extensión.

(9) En el número 0 de *El Público* se anunciaba la aparición del nº 26/27 de *Pipirijaina* con los contenidos que aportaría, sin embargo, el volumen Revista nunca llegó a salir a la venta.

(10) Esta información figura en el número 7 de la Revista (p.79), aunque en la mancha no se refleja hasta el número siguiente.

(11) Vid. información en *Pipirijaina*. Revista, nº 2, p.4.

(12) Esta fue una tendencia bastante acusada durante la Transición, y en este sentido conviene recordar *Fuiste a ver a la abuela?*, de Fermín Cabal, *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos, *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez, y *Cuando la radio hablaba de Franco*, de J.M. Bebet i Jornet.

(13) Según información proporcionada por Jerónimo López Mozo, colaborador de *Pipirijaina*, existía un acuerdo económico entre el Festival de Sitges y la revista, cuyos materiales servían de Programas de mano para los espectáculos del festival. Otro tanto puede decirse del Festival de Caracas, que encontró amplio eco en las páginas de *Pipirijaina*. Como en toda norma, también aquí hubo una excepción: en la contraportada del número 19/20, Iberia anunció sus servicios.

# PIPIRIJAINA

## Antología

## TEATRO Y POLÍTICA. TEATRO Y CULTURA

### E. BUENAVENTURA

No vamos a definir aquí el término cultura cuya ambigüedad exigiría un trabajo de precisión que está fuera de nuestro propósito. Nos vamos a referir a la actividad cultural en la acepción más común y corriente: relación de los productos artísticos (o de los que pasan como tales) con el público en general.

En nuestro país (con la excepción de algunas películas de calidad más o menos perdidas en el heterogéneo y confuso mercado del cine) la relación entre los productos artísticos y el público es casi clandestina. Basta con el espacio mínimo que le dedica la prensa. Clandestina y ritual. Una especie de misa negra que se oficia en unos pocos templos con su público profesional que en casos más o menos excepcionales se convierte en cocktail social, en rito de prestigio, invadiendo así, furtivamente, espacios de la página social y despertando una cierta curiosidad en el público un poco más amplio. De todos modos, ese público un poco más amplio, no pasa de una actitud de curiosidad, pues no puede relacionar esos productos ni el ritual que los rodea, con los problemas que le atañen. Ni siquiera puede separar, entre



Portada del primer número de Pipirijaina. Textos (marzo 1974).

# CATORCE FIRMAS

esos productos, aquellos que de algún modo le conciernen, en cuanto a sus necesidades, porque la heterogeneidad de la oferta y las condiciones de mercado en que se le presenta, lo más que pueden despertar en él, es una vaga curiosidad.

En este panorama, el teatro es una excepción. Ha roto esa relación solemnemente frívola con el público, precisamente en un intento, hasta ahora sólo cualitativamente importante, de ir a un público amplio y preferentemente popular. Decimos cualitativamente importante porque no nos hacemos la ilusión de haber llegado ni de llegar (por ahora) a un gran público popular, por razones que dilucidaremos más adelante. En este instante, sin embargo, hemos roto con esa actividad cultural que describimos antes, nos hemos salido de esa cultura y nos hemos lanzado a una aventura que cuestiona, desde todos los ángulos y a todos los niveles, nuestro trabajo.

El enfrentarnos a públicos que no sabían de la existencia del teatro ni del arte, nos ha llevado a elaborar un producto que resulte útil y necesario para ellos. Es verdad que esta penetración (llamémosla así) no es todavía muy amplia ni muy profunda, pero en la medida en que se ha producido ha logrado una respuesta que, examinada con cuidado, resulta tan extraordinaria como comprometedora. Extraordinaria porque en esos sectores (a pesar de las condiciones precarias de quienes realizan el trabajo y de quienes son los usuarios del mismo) se ha despertado un profundo interés. No sólo la iniciativa en cuanto a demandar el producto por nosotros elaborado, ha comenzado a crear en esos sectores, sino que en muchos lugares, núcleos importantes de esos públicos, han decidido elaborar ellos mismos el producto teatral con o sin ayuda nuestra y utilizándolo con finalidades que podríamos llamar

extra-artísticas. Comprometedora por cuanto pone en tela de juicio toda la práctica cultural que se realiza en el país y convierte al teatro en una vanguardia, al menos de la práctica artística, obligándonos a preguntarnos, desde la posición tomada por el teatro, cuál es el papel del arte en la coyuntura que vivimos aquí y ahora, cuáles son las características de su práctica específica y cuáles son las posibilidades reales de su eficacia.

La brecha que hemos abierto en el camino de la práctica, las tendencias diferentes y a menudo opuestas que se han ido configurando, la existencia de nuestra organización gremial (la Corporación Colombiana de Teatro-CCT) que se amplía y se consolida poco a poco, la influencia que el movimiento teatral colombiano empieza a tener especialmente en América Latina son factores de compromiso que nos plantean la necesidad de reflexionar sobre esa misma práctica. Sin una seria reflexión sobre las características especiales que tiene nuestro trabajo, hecha dentro de nuestra organización, es decir, compartida por todos los grupos y el interior de cada grupo, no será posible escoger en esa misma práctica aquellos elementos que puedan sernos más útiles para realizar los fines que nos hemos propuesto y no se aclaran, suficientemente, esos mismos fines.

## La politización del teatro

Hasta donde se nos alcanza, la poca tradición de teatro que existe en nuestro país, es una tradición de teatro político. Político, a su manera, fue todo el teatro misionero realizado por las comunidades religiosas con el fin de convertir a los indios a la fe cristiana. Teatro profundamente ideológico y de concientización, del

cual nos da una excelente descripción el padre Las Casas y Sahagún para no mencionar más que dos entre los muchos cronistas. De este teatro que realizaba conscientemente una mezcla y modos españoles e indígenas, para crear un sincretismo artístico y cultural, quedan notables restos aún hoy en México, Colombia, Perú, Ecuador y Brasil.

No menos político fue el teatro de la Independencia y nos asombraría hoy la comparación de los propósitos abiertamente políticos e ideológicos de sus autores con la silvestre producción de manifiestos y declaraciones de la actualidad. Ideológico hasta la médula y político es el teatro de Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio y política la revista ingenua y subdesarrollada de Campitos.

En otros países de América Latina se dieron fenómenos semejantes, de ese estadio se pasó a un teatro comercial en la medida en que surgió especialmente de la inmigración un público burgués y pequeño-burgués como consumidor. En nuestro país el proceso tuvo otras características que aquí no podemos describir. Nos encontramos pues, con una tradición de teatro político con orientación burguesa y pequeño burguesa y de factura primaria y endeble. Debemos desarrollar esa tradición cambiándola radicalmente, tanto en su orientación como en su factura, es decir, en todos los aspectos de su práctica.

En cuanto a la orientación, nuestra sociedad debe ser mostrada por nosotros, desde la perspectiva del proletariado más consciente y la factura de nuestro teatro debe ser sólida sin ser rígida.

## Teatro e ideología

"Cuando hablamos de la teatralidad de los opresores -dice Brecht- hablamos



como entendidos, en favor de la teatralidad, pero también hablamos como oprimidos". Es decir, que tenemos la obligación de conocer nuestra práctica y de desarrollarla al más alto nivel. "Frente a la desgracia de la humanidad que provocan los hombres, hablamos de los servicios que nuestro arte puede prestar a la opresión". Es decir, si no tenemos en cuenta, constantemente, nuestra doble condición de artistas y oprimidos, nuestra condición de encargados de mostrar los mecanismos de la opresión, nuestro trabajo puede servir a los opresores. "Dentro de nuestro arte -sigue diciendo Brecht- tenemos el propósito de llevar la lucha contra la explotación del hombre por el hombre. De ahí que tengamos que estudiar con precisión la clase de medios con que trabajaremos, y especialmente observar estos medios cuando son empleados por artistas no profesionales. Ya que también nosotros tenemos el propósito de aplicar nuestro arte profesional para fines no artísticos!"

Por un lado debemos conocer a fondo nuestra práctica tanto a través de la crítica, y la auto-crítica y el análisis, como a través del estudio de quienes están elaborando, al más alto nivel, una estética marxista. Por otro lado debemos confrontar nuestro teatro con un público popular, escuchar con cuidado sus críticas y sus demandas, poniendo nuestro arte al servicio de sus necesidades. Cuando hablamos de un público popular, no hablamos exclusivamente de un público obrero, pues como anota también Brecht: "Así como los pertenecientes a las clases oprimidas pueden sucumbir a las ideas de los opresores, así también sucumben los pertenecientes a las clases opresoras a las ideas de los oprimidos". Sectores importantes de las clases medias pueden ser ganados, especialmente a través del arte, al campo de los oprimidos y nadie que eche una ojeada, aunque sea superficial, al panorama político latinoamericano, le puede parecer insignificante o secundario este tema.

Está, pues, claro, que desde el campo de los oprimidos, desde la ideología de los oprimidos y trabajando con ellos llevamos la lucha -entra la explotación del hombre por el hombre, es decir, atacamos la ideología dominante, por medio de la práctica artística, mostrando los mecanismos de la opresión. ¿Cuál es la diferencia esencial, en la práctica misma, con el teatro misionero que los frailes de la conquista utilizaban para concientizar a los indios? La diferencia está, justamente, en la actitud de predicar. Los frailes procuraban convencer a los indios de unas verdades que ellos poseían; para eso aprendían las lenguas indígenas y estudiaban las experiencias teatrales y musicales de los indios. Noso-





En página precedente, *La persona buena de Sezuán*, de B. Brecht, dirigida por R. Salvat en 1967. Sobre estas líneas, *El círculo de tiza caucasiano*, de Brecht, representado en el T. María Guerrero en 1971. (Foto: M. Martínez Muñoz).

tros no nos creemos -o no nos debemos creer- depositarios de verdades absolutas e intangibles que hay que transmitir al pueblo por medio del teatro para concientizarlo. Como explica Lenin: "Nosotros no consideramos en absoluto, la teoría de Marx como algo inacabado e intangible: estamos convencidos, por el contrario, de que esta teoría no ha hecho sino colocar las piedras angulares de la ciencia que los socialistas deben impulsar en todos los sentidos, siempre que no quieran quedar rezagados en la vida. Uno de estos sentidos es la práctica artística, sin lugar a dudas. Por otra parte, nosotros nos sabemos sujetos a, y sujetos a la ideología dominante, nos sabemos en lucha contra esa ideología, pero no libre de ella."

La práctica artística pasa, pues, primero por nosotros. A condición de que le demos la importancia que tiene, ella cuestiona en nosotros la ideología dominante y solamente en la medida en que lo haga podrá cuestionar a fondo la ideología dominante en los espectadores. La actitud de evangelizadores, que en realidad es la de colonizadores, estaba bien para los frailes de la conquista, pero no para nosotros. La práctica artística es, pues, un medio de cues-

tionar la eficacia aquí y ahora del teatro en la transformación de esta sociedad. Se trata más bien de minar las bases de la ideología dominante en cada uno de nosotros, de iluminar los comportamientos menos conscientes donde esa ideología ha echado raíces, de extrañar los mecanismos espontáneos y naturales por medio de los cuales nos atrapa en sus engranajes, que de convencer a otros espectadores de otra ideología. La otra ideología, la revolucionaria, surge en la medida en que se mina y se destruye a la dominante. No hay construcción posible sin esa destrucción. Así la ideología revolucionaria no surge como fe religiosa sino como respuesta a preguntas radicales. Así surgirá no repitiendo los principios marxistas, sino, como quería Lenin, desarrollando la ciencia del marxismo.

Por mucho tiempo el sociologismo vulgar ostentó la etiqueta de estética marxista. Este sociologismo es la base ideológica de la idea de la concientización. Al sostener que la tarea del arte es convertir conceptos en imágenes, atribuye al arte el papel de popularizar conceptos, de hacerlos más aprehensibles por medio de imágenes, les da un papel de divulgador. Los conceptos que deben ser divulgados vienen a constituir, dentro de toda esta ideología, el contenido y las imágenes, la forma. De allí los propósitos de una forma sencilla, asequible al pueblo y de allí el problema de entender el arte; es decir, de ver a través de sus formas -que deben ser tan transparentes como sea posible- los

conceptos que constituyen el contenido. Centenares de veces nos hemos encontrado con estos problemas en los foros.

Los conceptos, nuestros conceptos y aquellos que el conflicto requiera para su desarrollo en la obra, ingresan a ésta en los otros elementos del lenguaje y como lenguaje son desmontados por el conflicto en sus contradicciones internas, opuestos unos a otros, convertidos en signos propios del lenguaje de la obra, propios de ese sistema signifiante que debe ser la obra. Una obra puede convertir conceptos en imágenes, pero eso no es exclusiva tarea del arte, eso ocurre en el lenguaje cotidiano, que está lleno de metáforas, metonimias, etc., las cuales expresan conceptos. Lo propio del arte es construir un sistema signifiante, cuyos significaciones se comunican directamente con el espectador, lector u oyente, ya se trate de teatro, literatura o música, etc. El lenguaje elaborado no puede tener como condición la transparencia o la sencillez porque no se trata de que transparente algo que estaría más allá de él. Todo está en él y los elementos de contenido sólo tienen significación de acuerdo a la posición que ocupan con respecto a otros elementos, como ocurre en cualquier sistema signifiante. Lo que caracteriza al arte es que en él ningún término, ninguno de los elementos es el depositario de la significación. Todos los elementos del lenguaje son significativos. Ninguno puede ser aislado como el portador de la significación ni ningún resumen o discurso paralelo puede extraer la significación convirtiendo el resto de los elementos en puramente formales. Lo que el análisis intenta al aislar los elementos constitutivos de una obra no es extraer su contenido sino señalar cuales son los mecanismos de producción de sentido en esa obra y a qué niveles y con qué profundidad cuestiona el sistema ideológico dentro del cual vivimos. Aunque la obra sea del pasado y aunque se refiera a un tiempo lejano, continúa cuestionando la ideología y en caso de referirse al pasado lo hace para distanciarse del presente, para verlo mejor, para verlo como algo tan cambiante como el pasado y tan sometido a las leyes del cambio social como el pasado.

A través de sus procedimientos de lenguaje el arte nos hace ver conceptos, nociones o representaciones que nos parecen evidentes, como algo extraño. Los relatos de Gulliver primero como gigante, luego como enano y posteriormente en el país donde los caballos son humanos, cuestionan el sentimiento de superioridad de los ingleses como pueblo imperial, con respecto a los otros pueblos y especialmente con respecto a los pueblos

sojuzgados. Estos relatos se han vuelto, sin embargo, literatura infantil y son leídos a menudo como puro entretenimiento. Nosotros, sin embargo, debemos preocuparnos por ver y hacer ver en ellos los procedimientos por medio de los cuales un sentimiento que la ideología imperial hace aparecer como natural y espontáneo, no sólo en las clases opresoras sino en las oprimidas del país imperial, un sentimiento sobre el cual la cotidianidad impide reflexionar, es relativizado, ridiculizado, mostrado como falso. La censura imperial no podía prohibir esos relatos aparentemente fantásticos. La fantasía los defendía, pero al mismo tiempo la fantasía artística era la que enjuiciaba, en ellos, a la fantasía ideológica, a la ilusión de superioridad. Es precisamente la riqueza de la fantasía y el rigor con que establece su propia causalidad lo que permite la comparación con la realidad. Una obra es más eficaz, es decir, nos permite desenmascarar mejor la realidad, en la medida en que es más autónoma. Obras que nos parecen a primera vista cerradas, herméticas, como las de Kafka, por ejemplo, han llegado a definir aspectos oscuros de la realidad. La aparente oscuridad de Kafka mostraba la tenebrosidad del fascismo aún antes de que esta cubriera buena parte del mundo. La ficción no contiene una realidad que debemos descubrir como una esencia. La ficción es una realidad que sub-vierte la realidad como el síntoma sub-vierte el discurso del enfermo al revelar lo que está reprimido.

## El teatro y la lucha revolucionaria

¿Qué quiere decir Brecht con eso de que "nosotros tenemos el propósito de aplicar nuestro arte profesional para fines no artísticos"? Quiere decir, entre otras cosas, que el arte es una práctica específica, profesional, pero no aislada. Se ejerce en una sociedad concreta donde todo el proceso de producción artística, la elaboración del producto, la apropiación y el consumo están determinados. Los fines artísticos, el placer artístico, etc., dependen de convenciones culturales establecidas que pueden constituir o no una política cultural explícita. A estos fines artísticos pre-establecidos y convencionales Brecht aconseja no someterse.

Es necesario establecer nuevas convenciones. Para establecerlas es necesario desarrollar la relación con públicos nuevos y de manera nueva. Sólo empezaremos a producir un teatro colombiano cuando ese público sepa qué debe exigirnos y nosotros sepamos, a nuestro turno, qué debemos exigirle a él.

## EL TEXTO INVIOLEABLE. LOS DERECHOS DEL TALENTO

ANTONIO BUERO VALLEJO

Continúa debatiéndose el significado y alcance del texto teatral, o, lo que es lo mismo, la más adecuada forma de elaborarlo. Al insistir en que no es sino un ingrediente, y no el más importante, del hecho escénico; al oponerle la creación colectiva como una alternativa más saludable, se nos está pidiendo a los autores que desdeñemos nuestros propios textos -pero asimismo los de Sófocles, Shakespeare, Chejov o Brecht- y que asumamos humildemente la práctica de la colaboración comunitaria. Pues, según quienes así lo desean, la salvación del teatro y su definitiva purga de los vicios burgueses que lo falsifican, de ello depende.

Para aportar alguna luz a cuestión tan intrincada acaso valga recordar ciertas verdades elementales. Y la primera, que ningún texto dramático ha sido intocable. Ni los que debieron mejorarse antes de su representación o demostraron más tarde su inconsistencia, ni tampoco los que han probado más tarde su inconsistencia, ni tampoco los que han probado su vigor y calidad al paso de los años. Todos fueron reelaborados y siguen siéndolo, si bien por motivos muy diferentes en cada caso. Pero no se puede hablar de la tiranía del texto, o de los autores -tópico hoy frecuente-, porque, si alguna verdad hay en ello, no ha sido menos verdadera, y a menudo más, la tiranía de empresarios, directores y primeras figuras, ejercida a lo largo de toda la historia del teatro sobre el sufrido autor y su pobre texto. La preocupación, pues, por hacer del texto algo intocable no ha significado un abuso autoral sino una defensa; no ha sido secuela y corroboración de modos teatrales conservadores, sino una reivindicación frente a ellos de los derechos del talento, aún cuando beneficiase también a la legión de autores sin talento.

El autor de talento, sin embargo, nunca se ha opuesto por sistema a la alteración de sus textos: él mismo los altera y corta

en los ensayos, y aún después del estreno, o bien los retoca en las ediciones. Pues él sabe de eso bastante; no sería de lo contrario un buen autor de teatro. Y sabe que director, decorador e intérpretes pueden sugerirle valiosas modificaciones, entre otras erróneas; como estos saben -o deberían saber- que el autor de talento puede ofrecerles atinadas orientaciones para sus respectivos trabajos, entre otras erróneas. La preparación del buen teatro siempre fue colectiva. Y un buen ensayo, siempre, un buen ejercicio de humildad general.

El carácter retocable de los textos dramáticos es, por consiguiente, consustancial a ellos. Pero, cuidado: mucho más en los que están por estrenar o en los demostradamente endeble, que en los que han pasado airoso la prueba del tiempo. Y estos son los textos que configuran la historia de la literatura dramática. Cuando se repone en la escena uno de estos últimos también se le retoca, cierto; y a menudo con harta ligereza. Buenas razones puede haber para hacerlo -aunque a veces sólo sean malas excusas-: la necesidad de aproximarlos a un público concreto, la de resaltar los aspectos que mejor conecten con los problemas del momento, la de eludir sus zonas envejecidas, la de hacer, en suma, algo vivo y no arqueológico... Mas todo ello es accidental: variaciones sobre un gran texto que pervivirá cuando éstas terminen y que tal vez mañana ostente como inesperadamente vivos los aspectos antes desechados como muertos. Porque a todo se lo lleva el tiempo, y nuestro modo de apreciar o despreciar cualquier obra humana cambia de continuo. Pero, ante ese cambio inexorable, debemos reflexionar en el curioso hecho de cómo, mientras muchas obras son definitivamente arrumbadas, otras gozan de extraña persistencia no obstante los diferentes ojos con que se las mira en cada época.

Persistencia en la historia de la literatura, claro. Pero de la literatura dramática. La cual no es sólo literatura en el sentido reductor que hoy tanto circula entre los hombres de teatro. Porque, en rigor, ¿qué es un verdadero texto dramático? Mucho más que un simple pretexto literario llamado a contribuir en escasa proporción a la realidad total del espectáculo. Mucho más, y otra cosa, que una mera acumulación de diálogos: *Acto sin palabras* -ya lo he dicho en otra ocasión-, es también un texto dramático. Explícita o potencialmente, con acotaciones o sin ellas, pero con la coherencia de su estructura y sus situaciones, un buen texto expresa la totalidad del espectáculo. La literatura dramática es dramática por esa condición y lleva dentro -para quien se para a leerla- no sólo las principales líneas de la dirección y la inter-





A. Buero Vallejo al final de *El sueño de la razón* representada en Valencia en 1988.

pretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto a uso del espacio escénico. En una palabra: es ya teatro. Tanto que, aún cuando la escenificación lo recree, no puede contradecirlo básicamente. Los textos que resultan ser fácil y hasta necesariamente modificables son los otros: los débiles pre-textos.

Entonces -se dirá-, ¿por qué no obtener los mejores textos dramáticos mediante la creación colectiva? Si tenemos además presente que sus más razonables partidarios reconocen, dentro de la colaboración, la conveniencia de especializaciones como las del dramaturgo o el director asociados y la legitimidad de una no clasista, pero sí vocacional división del trabajo que eleve los logros de la creación común, ¿no verán, en suma, cuatro ojos más que dos? ¿No resultará consolidado el producto último por las aportaciones de todos en todo?

A tal pregunta, querámoslo o no, la respuesta que da la realidad suele ser mediocre, cuando no negativa. En primer lugar, si la creación colectiva acepta -sus más inteligentes partidarios-, al menos calificadas diferencias entre autores, directores, etc., singularmente dotados para sus

dedicaciones concretas, coincide más de lo que cree con los hábitos teatrales que intenta superar. Y si lo que propugna es un texto realmente colectivo -así como radical colectivización de la puesta en escena y de la tarea interpretativa-, rara vez obtiene buenos resultados, salvo ante las ilusionadas miradas de algunos de los protagonistas de la tentativa o de un posible público previamente adicto. Todos vamos conociendo experiencias colectivas de ese tipo: confesemos que, por lo general, no alcanzan la entidad ni la coherencia que pretenden. Y sus textos -tema que ahora nos ocupa en particular- no alcanzan ni de lejos el nivel dramático deseable. No nos engañemos: en algo tan arduo como la creación de un texto, muchos ojos pueden ver más que dos, pero no consiguen más que dos. Las grandes realidades artísticas son colectivas porque la colectividad es quien, subterráneamente, las promueve y fecunda; pero los instrumentos idóneos para lograrlas son las grandes individualidades inmersas en su propia historia de largas búsquedas personales.

¿Deberemos por ello recusar la creación colectiva y, en concreto, el texto colectivo? Nada de eso. Siempre pueden alegar sus defensores, y nos les faltaría razón, que el mozo vigoroso empieza siendo un tierno niño. Que, si los resultados aún no son brillantes, no se debe a un

error intrínseco de la fórmula usada, sino a la escasa práctica acumulada y al enorme obstáculo que para su desarrollo representa el peso muerto de las malas fórmulas vigentes. Hay que aceptar dichas experiencias con la más receptiva simpatía y hasta compartirlas con entusiasmo, pues todo propósito de ruptura innovadora es saludable y éste lo será también. También, más no exclusivamente. Seguir reconociendo, junto a esas experiencias, la capacidad de futuro que subsiste en las individualidades teatrales y en los mejores textos individuales -sistema no inmóvil ni retrógrado, pues ha dado buenas pruebas de su innovador dinamismo- es la matización que habrá de invocarse ante aquellas fórmulas radicales que, más que enriquecer, aspiren a suplantar.

Intentemos resumir el meollo del problema, sin duda más sociológico que teatral. Como problema propiamente teatral, lo que la creación colectiva y el texto colectivo que de ella nazca proponen es una manera más auténtica de conseguir el teatro partiendo ya del teatro mismo y no del texto. Pero esta propuesta entraña una minusvaloración de la esencial teatralidad del texto dramático y carece por ello del rigor lógico que aparenta, puesto que, según se ha recordado, el texto previo es pura clave de teatro y no sólo literatura. Obligado es también recordar al respecto, pese a tenaces afirmaciones opuestas, que el hallazgo de nuevos lenguajes teatrales, renovadores incluso de la realización escénica, no sólo ha corrido a cargo de los grandes realizadores sino de ciertos textos excepcionales.

Quedan por inquirir, aunque sea de modo somero, los motivos sociológicos que animan a la creación colectiva. Son no hay duda, considerables. Los indeseables condicionamientos de todo tipo que proyectan sobre la escena las estructuras de la sociedad capitalista de consumo y de la empresa privada estimulan un contramovimiento teatral cooperativista que es, en su terreno, otra contribución positiva al intento de abrir paso a la transformación social, política y económica que el mundo requiere. Natural es que, en ese movimiento de signo colectivista, pretendan muchos hacer tabla rasa de las formas de creación escénica que se practican bajo las estructuras capitalistas, no viendo en ellas sino obstáculos enajenantes al servicio del status social y considerando sus peculiaridades de creación individual como un regresivo producto ideológico. Contra las pretensiones de universalidad y eternidad de los textos, se afirmará, pues, su simple condición de armas concretas ante problemas sociales determinados y su más adecuada elaboración, por ello, entre

unos cuantos de los que los padecen. O, bien, contra el supuesto mito de las individualidades relevantes engendrado en una insana división clasista del trabajo -el mito del gran autor, por ejemplo-, se tenderá a crear colectivamente, llegando incluso a la participación del público, para reconocer y liberar las energías creadoras populares hoy reprimidas y probar, al desencadenarlas, que superan en fuerza y calidad a las de los artistas profesionales. O bien, incluso, se ensayará el salario igual y el anonimato de las personas que componen los grupos, confundidos bajo un nombre común. Se trata de una decisión abnegada: la de romper con un falso estilo de vida y de trabajo para adelantar otro más humano. Se trata de un respetable y admirable extremismo, pero, a la postre, infantil. De hombres que, entre otras cosas, hacen teatro; no de el señor autor, el señor director, o la intocable obra maestra. Todo muy lógico, cuando suenan liberadoras campanadas de signo comunitario.

Muy lógico y plausible, sí. Pero revestido a menudo de radical infantilismo, como suele suceder en toda ruptura. Porque la conexión de los modos teatrales que se repudian con las prácticas de la sociedad explotadora no desacredita a aquellos por sí mismos, sino sólo en la medida en que se hayan dejado contaminar y manejar por ésta. Contra ella, esos modos han sabido ser también combativos y eficaces en incontables ocasiones; también han contribuido a formar el legado de las más grandes obras del pasado y del presente con firma al pie y a provocar, mediante éstas, avances decisivos. Y no es lo más revolucionario, aunque lo parezca por su talante extremista, intentar hacer tabla rasa de todo ello, ni rechazar por entero las vivas lecciones de tan precioso legado. Y por eso, algunos grupos de creación colectiva aceptan y hasta fomentan la adecuada y diferenciada especialización de sus componentes, el justo prestigio del trabajo y del nombre de cada uno, e incluso el respeto al texto, sobre todo, cuando disponen de un gran texto acorde con sus propósitos, el cual, claro, no es tan fácil de hallar, y de ahí la propensión a sustituirlo como sea y a atenuar su importancia; ni es tan fácil, una vez hallado, de retocar.

Sean, pues, bien venidas las experiencias de la creación y el texto colectivos: la llamada que comportan al despertar de las fuerzas creadoras de cada hombre. Son el reflejo en el teatro de muchas inquietudes positivas de nuestra hora y dejarán buen sedimento si saben ser lúcidas. Como alternativa enriquecedora, que niegue malos hábitos, pero no la también enriquecedora persistencia dinámica del trabajo llamado individual ni de los importantes



*El tragaluz*, de A. Buero Vallejo, en el T. Bellas Artes, en 1967.

textos que por su medio se obtienen, será una alternativa beneficiosa. Como negación absoluta de otras fórmulas de creación distintas so pretexto de que el sistema las absorbe siempre, lo que no es cierto, empobrecerá al teatro, además de empobrecerse a sí misma.

Para concluir, tal vez no sea impertinente recordar que, en los países socialistas -ejemplo, ya sé, no inobjetable hoy por hoy para todos-, la creación colectiva no ha sustituido a las formas de creación personal, y los autores individuales -como sus individualmente elaborados textos- siguen gozando del reconocimiento que merecen. Quiere decirse que no consideran, a la especialización individual eminente, ni a la creación personal, como opuestas al desarrollo colectivo, sino todo lo contrario. Quizá piense alguien que el ejemplo no es bueno, porque lo que allí no sea ya enajenante lo sería forzosamente bajo diferentes estructuras sociales. Pero allí no han reconocido tan sólo a sus propios creado-

res individuales, sino a las obras y autores del mundo, incluso actuales, a quienes traducen y escenifican.

No ignoro que cuanto antecede es muy polémico. Pero no busco la polémica, ni entraré en ella. Doy mi opinión porque me la han pedido, admito su condición discutible y me vuelvo a mis cosas.

N. B. -Aunque insisto en mi intención no polémica, pareceme obligado apostillar el artículo precedente nada más leer el nº 5 de *Pipirijaina*, de julio del 74. Pues afirma en él López Mozo que "es cierto, y conocido, que Buero no acepta alteraciones en sus textos ni montajes que se desvíen de la línea por él propuesta", corroborando asertos anteriores de Facio, que cita, en los que éste me puso como ejemplo de los autores que se oponen "a que se toque una sola coma de sus textos".

Dejando a un lado el problema de hasta qué punto pueden o no considerarse variaciones de la línea propuesta por el autor las diversas alteraciones que los textos experimentan en los montajes (porque, según sean, así podrán enriquecer o dañar un texto que ya tenga previa y bien elaborada coherencia dramática), y sin entrar tampoco en la desigual inventiva de cada uno de los directores que me hayan tocado (pues no los elijo yo a mi placer, según creen algunos, sino al azar de las posibilidades que en cada ocasión hay o no hay para todo autor), me limitaré a aclarar que ni un solo texto mío ha dejado de ser "peinado", cortado y modificado considerablemente antes de su estreno; y no sólo por mí mismo -lo que, por supuesto, siempre hago-, sino aceptando las propuestas concretas de la dirección y hasta de algunos actores en ocasiones. En cuanto a que el montaje propiamente dicho sea el que yo -como simple ayuda al trabajo- sugiero en las acotaciones, tampoco es cosa que se haya cumplido en ninguna de mis obras; ni siquiera en las que, editadas, lo describen sin variaciones perceptibles del que se vio en el estreno, pues incorporo a menudo al texto publicable muchas de las variantes halladas para las representaciones.

Para hombres que se dicen de teatro, esta aclaración debiera ser innecesaria. Pero la tendencia a dar de los demás imágenes deformadas y empobrecidas no parece remitir. En mi caso, la conozco largamente: desde hace 24 años hasta hoy, unos tras de otros han pretendido refutar y negar al maniqué atribuyéndome los más diversos maniqueísmos. No es ningún consuelo pensar -ahora que tanto se habla de no competitividad- que las imágenes de quienes así proceden también han sido, o serán, deformadas y negadas por otros.

*Pipirijaina*, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 29-32.

# EL TEATRO DE CERVANTES. ¿MODERNIDAD O ARQUEOLOGÍA?

JOAQUÍN CASALDUERO

Los tres grandes teatros europeos -el español, el inglés y el francés- pertenecen por completo al siglo XVII, aunque por su belleza, por la calidad y magnificencia de su verso, puedan hacer llegar su sentido moral, humano y del Estado a todo público educado y también a una masa inculca, pero sensible.

El hombre de la sociedad aristocrática del siglo XVII, a pesar de la jerarquización -quizá debido a ella-, pertenece en absoluto a la comunidad. El autor dramático está en completo acuerdo con el público y éste con él, lo que no excluye la crítica y aún la sátira del hombre y de la sociedad. El teatro es el templo de la civilización y los allí reunidos se sienten religados en comunión. En la zona católica existe un antagonismo, que en España se expresa con esa creación maravillosa y bellísima de los autos sacramentales, enfrente al protestantismo. Todas las artes colaboran -música, pintura, arquitectura- y la tierra católica ve erigirse por todas partes capillas e iglesias al Santísimo Sacramento. Recuerdese lo que ocurre en el Gótico, con Nuestra Señora: catedrales e iglesias se dedican a María.

Hoy ni el Estado ni el individuo son más repugnantemente criminales que en otras épocas, lo que sucede es que, por lo menos en la zona euro-americana un sentido de justicia que repele el crimen y la brutalidad.

Tampoco hoy la tierra está más dividida y parcelada que antaño, pero ahora tenemos un sentimiento de la unidad del globo que ha hecho surgir esa institución de la Sociedad de Naciones, que fracasó tristemente, pero que fue pronto sustituida por las Naciones Unidas. La paradoja y contradicción de nuestra vida no era sentida en el siglo XVII.

Cervantes es, precisamente, el que vive esa oposición día tras día, primero en la guerra, después en el cautiverio. Se trata



Los habladores, de Cervantes, dirigido por Modesto Higuera en 1983.

del Islam, enemigo acérrimo del Cristianismo. En la *Historia del Cautivo* (Quijote, de 1605) se habla en un primer plano de la acción político-militar, introducción a la vida civil y religiosa.

Cervantes vive dramáticamente, desde su punto de vista, el punto de vista contrario. Lo que en España es justicia -han quemado en Valencia a un morisco Corsario- en Argel es injusticia -han quemado en Argel a un sacerdote valenciano- (Los tratos). Lo mismo ocurre desde el punto de vista religioso, el viernes, fiesta santa árabe; el sábado, día religioso judío; el domingo, día de la Resurrección. El único válido. Es cómico ver que esperan el Mesías cuando ya ha venido; no se les ocurre que es igualmente cómico creer que ya ha llegado, cuando aún no ha venido. La confrontación es todavía más fuerte al tratar de los sistemas religiosos-culturales como entidades políticas: para la Corona española toda la razón, para el trono mahometano, toda la ignominia.

Si en lugar de pensar en la diferencia religiosa, sustituimos ésta por la socio-económica, nos creemos transportados al siglo XX. Pero el hombre que ha sufrido durante cinco años la indignidad de la prisión, escribe sin odio. No nos cuenta, o las

enumera rápidamente, todas las crueldades que debe soportar el cautivo; capta lo esencial: el ambiente es abyecto como consecuencia de la no-libertad, porque el hombre ha nacido libre. La ausencia de lo afirmativo se reemplaza inmediatamente por la desconfianza y la sospecha que pone a un mismo nivel a carceleros y encadenados. Piensa en Felipe II, el rey más poderoso de la tierra, quien si no acude al socorro de los quince mil españoles que yacen en Argel, es porque su vigilancia se extiende a todos los mares.

## Las ocho comedias y ocho entremeses

Gracias a que no las representaron, podemos leerlas. Eso fue lo que decidió a Cervantes a publicarlas. De las veinte o treinta que llegaron a la escena, sólo nos quedan unos cuantos títulos y dos cuyos manuscritos se imprimieron en 1784: *Los tratos de Argel* y la *Numancia*. Antes de seguir adelante, quisiera indicar que el teatro de Cervantes podría representarse hoy con gran éxito, si hubiera un director con imaginación, no para hacer lo que se le antoje, sino para penetrar en el texto. Es verdad que hemos perdido, en esto como en todo, la tradición en que apoyarnos.

La *Numancia* se ha representado con mucho éxito durante la Guerra de la Independencia y también en la guerra civil. ¿Con qué intención? ¿Para que los zara-





gozanos murieran y luego los de Madrid? Evidentemente, no. En la *Numancia*, mientras los numantinos van a la hoguera, por la incomprensión de los romanos, España profetiza (pues para Cervantes, los numantinos son españoles) que día vendrá en que los españoles sojuzguen a muchos pueblos, incluso a Roma. La *Numancia* es para mí un canto al Imperio español; puedo estar equivocado, pero no ha habido en la Historia Imperio como el de Felipe II, en la época de Cervantes, ni después, claro.

*Los Tratos...*, además de la confrontación de dos grandes poderes, vemos el peligro para el cuerpo y para el alma. Es muy fácil exigir heroísmo, sin embargo, Cervantes sabe y comprende que el hombre -español o no- no ha nacido para héroe; que el hombre es débil. Este reconocimiento es una de las características esenciales de Cervantes: penetrar en la naturaleza humana y defenderla. Los ejemplos que ofrece constantemente de sumo heroísmo y de total perfección no son paradigmas para ser imitados, sino estímulos que guíe al hombre en el camino mejor y que le incite a llegar hasta donde pueda.

El texto de la *Numancia* no ofrece problemas, en cambio el de *Los Tratos...*, sí. Por eso resulta un placer la lectura de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, pues ahí podemos sentirnos con toda seguridad y encontrar una forma que no está viciada, excepto en una comedia.

La riqueza y variedad de temas es extraordinaria. Al lado de la vida en el Islam -*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*- figuran también la vida literaria -*La casa de los celos*, *El labe-*

*Los baños de Argel*, de Cervantes, en versión de F. Nieva, en el T. María Guerrero, 1979. (Foto: Antonio de Benito).

*rinto* y *La entretenida*—, la vida del hombre en su aspecto religioso -*El rufián dichoso*-, o como ser social en el mundo -*Pedro de Urdemalas*-. En su experiencia en tierras islámicas, junto al heroísmo del español, nos presenta la tentación con una fuerza insospechable, en situación normal. Se da cuenta, quizá desde España, de que la libertad no depende del Estado, sino de la caridad; de ahí esos martirios, esa sangre chorreante: quiere que los habitantes de la península se conmuevan. La literatura le lleva a su tema, de un lado Ariosto, que luego va a transformar tan radicalmente; y del otro al estado que está creando Lope, con su ritmo propio, tan diferente de la ironía y el laberinto cervantino. Donde llega a la cumbre el autor del *Persiles* es al contrastar dos ambiciones, la de la tierra y la del cielo. Culpa feliz, rufián dichoso, donde se une el pecado al arrepentimiento y al perdón; esto es, al máximo acto de amor, dirigido y administrado por la Iglesia. Esta, como cualquier institución humana, necesita una administración. Sin esa penosa labor no puede existir ningún grupo social. Este aparato, empero, es fecundo y útil cuando le vivifica el espíritu, el Papa y el Santo, como lo ha representado Zurbarán, «San Bruno y el Papa Urbano II». Cervantes, además, el Estado, encarnado en el Virrey de México. La conquista y colonización de Indias habrá tenido todos los defectos y faltas que se quiera, pero su gloria reside en haber transmitido la civili-

zación greco-latina y cristiana a un continente inmenso. Por eso, gracias a España, se puede hablar de América Latina.

Un tema que va unido estrechamente al de la religión es el de renegar y convertirse; primero, la sinceridad del acto; segundo, las dos caras de la acción, la negativa, desgarrarse del grupo, de las costumbres, de las creencias heredadas, y la afirmativa, dirigirse a un mundo voluntaria y libremente elegido. Mateo Alemán lo ha tratado, pero Cervantes se le anticipó, porque lo vivió en toda su complejidad y problemática.

El tema del mundo como teatro, heredado de la antigüedad y trasvasado briosamente al cristianismo, es concebido con gran originalidad en *Pedro de Urdemalas*. La figura del actor recapitula y compendia el mundo social, el mundo de la representación. El hombre hace un papel en el mundo y el representante nos da la multiplicidad latente en el hombre. Religión y Comedia, los dos polos de la vida espiritual del barroco español. El santo y el actor, el ejemplo vivo y luminoso que nos enseña el camino del cielo y el guía que nos conduce por la tierra.

Los entremeses son tan difíciles de poner en escena como las comedias, pues exigen un acoplamiento muy preciso de los personajes, una relación muy medida entre el gesto, el movimiento del cuerpo y la expresión facial, todo ello armonizado con la voz y la dicción. Se debe tener siempre en cuenta que la figura aislada se enlace al conjunto. No creo que los entremeses sean superiores a las comedias, pero quizá, dentro de su género son lo mejor que hay en España.





cante, el poder, entregados a la lucha por la posesión del alma humana. Creo percibir un claro desarrollo progresivo en el tratamiento del tema del poder en tres obras suyas <sup>(4)</sup> que pueden quizá considerarse como una trilogía: *El desván de los machos* y *el sótano de las hembras* (1974), *Retrato de dama con perrito* (1976) y *El palacio de los monos* (1977). Este ensayo pretende analizar la metáfora teatral de que se sirve Riaza en esta trilogía, para revelarnos, en toda su ambigüedad, un campo de batalla, un espacio interior donde se debaten intangibles, inconcretos, pero feroces, las fuerzas de la libertad contra la del poder.

Frente al espectáculo del «desolado crepúsculo de nuestra época», Riaza ofrece la metáfora y la ambigüedad: «todo lo demás es intrusismo», dice <sup>(5)</sup>. El teatro, entonces, en vez de ser «mecanismo de la fascinación» para hipnotizar al público y así garantizar su docilidad, es una representación, en términos metafóricos, de la agonizante situación en que se encuentra el hombre de nuestra época. En las tres obras citadas, el montaje físico nos ofrece la primera indicación de la intención del autor: en cada caso, lo que contempla el espectador es una metáfora visual. Se divide el espacio escénico en dos zonas claramente definidas, una superior, otra inferior, conectadas visible -o invisiblemente- por una escalera por la que bajan y suben los personajes, trasladándose de una zona a otra. Así se establece la metáfora fundamental de un mundo escindido, macrocosmo del alma humana dividida dentro de sí. En *El desván de los machos* vemos una plataforma elevada, con su gran cama fundacional, ámbito de los machos, reino del poder; esta plataforma se comunica por medio de una escala de cuerda con un espacio oscuro y sórdido que se percibe apenas, por debajo, y donde se agazapa el único personaje femenino de la obra, Leidi. Escenario parecido encontramos en *Retrato de dama*. En su reseña del estreno de esta obra en Madrid, Francisco Ruiz Ramón comenta el efecto conseguido por los dos espacios escénicos contiguos y en contradicción (la planta noble del antiquado hotel de balneario y las dependencias con su cocina y su bidet expuestos a la vista), efecto intensificado por el uso de muchísimos espejos, ofreciendo, como señala el crítico, «sus múltiples, contradictorios signos que esperan ser descifrados» <sup>(6)</sup>. En la tercera obra de esta trilogía (*El palacio de los monos*), el espacio elevado se ha ensanchado hasta llenar el escenario: la presencia de la zona inferior se adivina solamente por los ruidos confusos que llegan de vez en cuando de abajo y por una trampilla que se supone

da acceso a la escalera de servicio, por la que sube y baja la Chica de Botica, trayendo consigo una ráfaga del mundo que existe fuera del palacio.

Los dos espacios contradictorios constituyen la metáfora básica de cada obra, cuyo tema es la escisión de nuestro mundo y la lucha entre sus dualidades. La zona superior, metáfora también en sí, nos invita a contemplar el mundo habitado por el poder, un mundo elevado pero estéril (en *El desván...*), de un lujo ajado, habitado por fantasmas del pasado (el hotel de balneario de *Retrato de dama...*) y (en el caso de *El palacio de los monos*) un lugar que huele a putrefacción. La impresión de decadencia, de podredumbre y de muerte

sin más abertura al exterior que la trampilla, y que sugiere, con la carcoma interior, la descomposición surreal de un organismo vivo. Más importante todavía, en esta tercera obra, es el hecho de que se incluya en esta zona cerrada y podrida el espacio público, ya que una imaginaria Escalera Principal (cuya defensa contra posibles intrusos constituye la obsesión del Portero Mayor de la casa) desemboca en el nivel del escenario, traspasando la cuarta pared y bajando, se supone, hacia el auditorio. Por este medio se ha extendido el plano superior de los poderosos para incluir al espectador, dándole así la sensación de habitar la mansión, de estar sometido al régimen absurdo y siniestro de ella, y de



va intensificándose con cada obra sucesiva de la trilogía, precisamente por medio de la metáfora visual. La zona que habitan los poderosos del mundo se ha reducido en la última a un desván abuhardillado de una noble casa donde queda visible la nervadura interior del tejado con las vigas carcomidas formando una especie de gran esqueleto sostenedor de la mansión. Algo así como la tripa de la ballena de Jonás con el costillaje visto desde dentro <sup>(7)</sup>. Es decir, lo que vemos en *El palacio de los monos* es un espacio totalmente cerrado,

compartir involuntariamente su aislamiento de toda realidad exterior <sup>(8)</sup>.

### Trilogía sobre el poder

Si leemos estas tres obras como si fueran una trilogía sobre el uso y el abuso del poder, el elemento que más unidad les presta es la presencia, en cada caso, de una figura femenina (Leidi en *El desván...*, Francisca en *Retrato de dama...* y Chica de Botica en *El palacio...*) que habita siempre la zona inferior, vive como víctima de



Escenas de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, en el CDN, 1979. (Fotos: Manuel Martínez Muñoz).

las fuerzas arbitrarias e incomprensibles del poder, pero, por su misma presencia y persistencia constituye una amenaza para los poderosos.

Privada de toda legitimidad en la zona de ellos, emerge del espacio inferior, utilizando siempre la difícil escalera de acceso, trayendo siempre consigo su tesoro, del que no se separa nunca, siendo éste para ella, quizá, lo que le da seguridad frente a sus opresores, incluso lo que le confiere su sentido de identidad. En cada caso, este tesoro le procura la oportunidad de transformarse de víctima en vengadora. A

Leidi, en *El desván...*, su infiernillo, que siempre guarda a su lado, le sirve para preparar el veneno con el que piensa matar a Don Francisco, en el último momento de *Retrato de dama...*, saca de su patética caja de cartón el cuchillo con que espera la llegada de su opresor Benito, y con el motivo de entregar un pesabebés, Chica de Botica, en *El palacio de los monos*, se introduce en la zona superior donde estudia la posibilidad de sacar del estuche del Portero el cuchillo con que, efectivamente, le asesinará. Esta figura femenina, protagonista de las tres obras, cobra en la progresión un sentido cada vez más optimista. La víctima/vengadora que irrumpe en el plano superior de los poderosos en *El desván de los machos...*, primera pieza de las tres, sufre un terrible engaño: la supuesta muerte de su tirano es fingida sólo para darle a Leidi la oportunidad de subir a la zona superior donde le aguarda su propia muerte horrorosa a manos de su hermano. Es decir, la víctima queda vencida, eliminada por el poder.

En la segunda de las obras, *Retrato de dama...*, Riaza nos deja sin resolver el desenlace de la última escena. Baja el telón en el momento en que Francisca, rebelándose por fin contra los abusos de Benito, al oírle acercarse a su guarida, buscándola para castigarla, saca de su caja de cartón un cuchillo y le espera detrás de la puerta, el cuchillo levantado. Es muy posible que Benito sea más fuerte que ella, que la desarme y que todo vuelva a empezar; pero también es posible que esta vez consiga la víctima su triunfo. Riaza ha pasado del pesimismo absoluto a una especie de apertura hacia la esperanza.

Llegando al caso de Chica de Botica, tercera víctima vengadora por orden cronológico de los tres dramas, asistimos a una calculada ejecución, largamente pensada y eficazmente conseguida. Presenciamos, en el momento de su mayor humillación, el nacimiento del concepto de venganza en el espíritu de la víctima. Prostrada ante el Portero, lamiéndole las botas, calcula la distancia necesaria para matarle con su propia navaja. Las últimas palabras de Chica de Botica, antes de desaparecer por la trampilla de la escalera de servicio son una especie de celebración de la astucia de la víctima que no se deja vencer:

Espera a que el chulo distraído esté para clavarle, por detrás, su propia navaja en los riñones para lo cual será conveniente haber estudiado mucho antes dónde tiene situados los riñones aunque para ello se haya tenido que lamer al chulo las botas de montar..."(*El palacio de los monos*, p. 317)

Hemos presenciado su desafío al

Poder, y su triunfo personal, aunque la muerte del Portero no cambia radicalmente la situación; siempre renace el Poder bajo uno de sus disfraces.

Es posible que en términos alegóricos esta figura femenina bien pueda representar el espíritu libre, la capacidad creadora del hombre, la imaginación, la espontaneidad, cualidades sometidas, en nuestra época, a las fuerzas opresivas y reguladoras que buscan eliminarlas, a favor de una sociedad reglamentada, regido según conceptos de la auto-perpetuación de la autoridad. Si es así, Riaza parece afirmar su fe en el postrero triunfo del espíritu libre, de la creatividad y de la independencia del hombre. Chica de Botica encarna la posibilidad de la victoria personal. Es posible, además, si consideramos estas obras como posibles alegorías políticas, aceptar la figura Leidi/Francisca/Chica de Botica como sugerencia del auténtico pueblo español, viviendo durante la época franquista en una España que tenía mucho de balneario deslucido o de casa noble venida a menos, un pueblo aislado de contactos con el exterior, sometido a una versión oficial de las realidades, pero que sobrevive, obstinándose en desconfiar del Poder, íntegro, como las tres protagonistas de Riaza.

La visión escéptica, casi insoportablemente pesimista, de un mundo acabado, podrido y aislado de la realidad, que nos ofrece Riaza tiene su contrapeso en la vena de enérgico desafío que hemos observado en la protagonista víctima/venegadora. Contra la putrefacción y la muerte, opone Riaza la intensa vitalidad del alma independiente. Además, sus obras se conciben en un lenguaje que es, en sí, un desafío lanzado a una autoridad caduca, desprestigiada: si su poesía es un grito desbordante de vida, sus recursos dramáticos son una declaración exuberante de revolución teatral. En este sentido, la obra de Riaza constituye una incitación a la rebeldía de la imaginación, a la invención (en su sentido de descubrimiento) de la libertad.

## La función subversiva

En una entrevista celebrada con Luis Riaza y publicada en *Primer acto* (n.º 172, septiembre 1974), Ángel García Pintado preguntó al autor acerca de su opinión sobre la función subversiva o sediciosa del teatro. Riaza contestó:

- "La revolución en el teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo... Un teatro verdaderamente revolucionario debe incidir más en la revolución formal que en la de contenidos.

Interesa examinar cómo esta revolución formal de Riaza se lleva a cabo en tres áreas de su dramaturgia: su concepto del trabajo del actor, el diálogo y la acción".

Quizá lo que más ha escandalizado al público de *Retrato de dama con perrito* es el hecho de que los actores cambien de sexo sin explicación: al levantarse el telón, Benito se ve, travesti, grotescamente maquillado como mujer, y Francisca, la sirvienta/víctima, vestida de trajecito masculino. Así vestidos, los dos proyectan el desdoblamiento de los otros dos personajes que entran luego, idénticamente disfrazados (Dama y Artista Adolescente), en una especie de reflejo, imagen al revés: Dama/Benito y Francisca/Artista Adolescente. El uso del travesti, de la ambigüedad sexual, es quizá el recurso más llamativo de que se sirve Riaza, aunque es sólo una de las maneras en que se intensifica nuestra comprensión de los dualismos y contradicciones de nuestro mundo, con sus múltiples significados. En la entrevista ya mencionada, García Pintado le pregunta a Riaza si la ambivalencia sexual, el jano sexual, el mito del andrógino es, en él, una obsesión. Riaza confiesa, con humor, que «a nivel inconsciente, tendrá que responder un psiquiatra, pues no sé que sabandijas pueden andar por mi mente»; luego reafirma su intención básica de «renovar formas»:

- "Me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar, al mismo tiempo, dos personajes..."

Y en la obra posterior *El palacio de los monos*, Riaza extiende el experimento de desdoblamientos, multiplicando los disfraces de los tres actores que hacen del trío monstruoso del Poder: Mayordomo, Cocinero y Portero. En la escena del banquete de exequias cada uno desempeña no sólo su propio papel (que ya en sí una mentira, porque no existen las condiciones de lujo que justificaran la presencia de un mayordomo, ni de un cocinero ni de un portero de verdad) sino que fingen, además, otra mentira, vistiéndose el Portero, por ejemplo, de varios uniformes brillantes para crear la ilusión de un baile de gala, anunciando a los invitados en su papel de Portero Mayor, y luego poniéndose las últimas prendas del traje de oficial aristocrático para sacar a bailar al Ama. Es significativo que todos los huéspedes se llamen por el mismo nombre: Gerardo. Todos son un reflejo de la misma entidad, un fantasma de la ambición y de la imaginación rijosa del Ama.

Este juego de disfraces, multiplicando las posibilidades del papel del actor, tiene una variante en las otras dos piezas de la trilogía: el uso de muñecos de tamaño

natural. En *Retrato de dama...* una multitud de grandes muñecos se introducen entre los personajes, reflejándolos o encarnando fantasmas del pasado. El crítico Ruiz Ramón comenta el escenario donde los cuatro personajes se ven «rodeados de objetos y rodeados de muñecos, de fantoches, en donde se repiten y a los que repiten, en donde se reflejan y a los que reflejan...»<sup>(10)</sup>. Se acentúa así la nota constante de dualismos, de ambigüedades, de reflejos inversos y perversos que permea la obra de Riaza. ¿Quiénes son más reales?, ¿los personajes (Dama, Benito, Artista Adolescente) o los fantoches grotescos, idénticamente maquillados, que se llaman, todos, Mercedes? ¿Qué efecto ejerce esta insinuación (de que todos son igualmente reales o irreales) sobre nuestro concepto del mundo teatral como representación nada más del mundo nuestro, el real de verdad? ¿Estaremos delante de una nueva versión del gran teatro del mundo?

Los muñecos de *El desván de los machos...* sirven no sólo este propósito distanciador, sino que revelan de manera más directa la falsedad de la realidad en su versión oficial, la versión de los que manipulan el poder. A Leidi, la víctima/venegadora de esta obra, se le obliga a casarse cada noche con un muñeco, pretendiendo así contentarla con una felicidad de mentira, y al mismo tiempo consiguiendo la meta fundamental del poder: la seguridad de que no nazca nunca nueva vida, nada que amenace la perpetuación de lo mismo, lo de siempre. En el mundo estéril del poder, el muñeco, evasión patente de la realidad, garantiza la aceptación del estacamiento y, en definitiva, de la muerte.

El uso del muñeco de tamaño natural, de los múltiples disfraces y del travesti, constituye una ampliación de las posibilidades del teatro y del actor, y es, de todas las técnicas empleadas por Riaza, una de las más revolucionarias. Hay que reconocer, sin embargo, que se deriva esta novedad, quizá, de la invención esperpéntica de Valle-Inclán, ya firmemente establecida como un elemento de profunda influencia en la sensibilidad dramática de la postguerra. Tampoco es posible negar la posible influencia de Artaud, quien aconseja el uso de muñecos (¡de diez metros de altura, además!) y de disfraces rituales<sup>(11)</sup>. Sin embargo, en la aplicación y desarrollo de los muñecos, tan íntegros a su visión dramática, Riaza demuestra su originalidad y su dominio de una técnica que conlleva, para cualquier autor, muchos riesgos. El contraste, en el mismo escenario, del actor de carne y hueso con el fantoche de trapo, de la realidad teatral con su degradación surreal, requiere para su éxito, cierta osadía dramática y un dominio seguro y total





**Luis  
Riaza**

## **Medea es un buen chico**

Portada del número 18 de Pipirijaina. Textos.

de los recursos explotados: en esto, como en lo demás, la sensibilidad de Riaza, su instinto, casi se podría decir, para el acierto teatral, no vacila en ningún momento; la mezcla actor/muñeco confirma e intensifica con su signo visual, el sentido total de la experiencia dramática.

### **Lenguaje poético**

Igualmente esencial a la comunicación que busca Luis Riaza es su diálogo extraordinario, su lenguaje poético que merece un estudio detenido. Es significativo que

Riaza empezara a escribir en una época (la de los sesenta) en que se consagró el uso del término semiótica, refiriéndose a una comunicación por medio de signos, gestos; lenguaje del cuerpo, cuando triunfaba el Living Theatre y el happening, y el diálogo tenía que nacer, si es que nacía, espontáneamente, sometido a los actos y signos que se desarrollaban entre los actores, muchas veces arrebatando a los espectadores e incorporándoles a la acción, suprema expresión de una comunicación sin palabras. Sin embargo, este culto a la emoción conseguida a través de los signos considerados como universales en vez de las palabras necesariamente personales e individuales, parece no haber calado en el arte de Riaza, quien en este sentido, aunque conocía las obras de Artaud, parece haber reaccionado en contra de ellas. Ya podemos apreciar lo que tuvo aquel movimiento de efímero: el mismo Fernando Arrabal ha renunciado al delirio de su teatro pánico y ha preconiza-

do una vuelta al dominio del diálogo en el teatro <sup>(12)</sup>. Riaza anticipó esta vuelta al concepto tradicional del teatro como diálogo, o mejor dicho, no se dejó seducir nunca por los caprichos de una vanguardia sostenedora de la destrucción y de la histeria. Al estrenarse *Retrato de dama con perrito*, primera de sus obras que se presentara en teatro comercial en España, los críticos llamaron la atención precisamente a esta riqueza lingüística. Alberto Fernández Torres notó en la obra de Riaza, como en la de Nieva y de Romero Esteo, una voluntad de hacer de la palabra «un signo teatral... profundamente teatral en un sentido moderno» <sup>(13)</sup>. También se refiere Ruiz Ramón a la «fascinación... de la palabra dramática en donde se aúnan poesía, ironía, violencia contenida y convencional dulzura» <sup>(14)</sup>. No cabe duda de que estamos en presencia de un teatro que comparte las características del teatro «No», que tanto impresionó a Fernando Arrabal en su visita al Japón, y que luego caracterizó como «alegoría muy sutil, permitiéndonos movernos hacia el teatro del futuro en el que triunfarán lo imaginario y lo lírico» <sup>(15)</sup>. Al presentarse en el Japón un texto de Arrabal, se convirtió, según el mismo autor, en «un salmo inefable»; son de notar la reverencia que le inspira a Arrabal el uso de la lengua, y la referencia bíblica con que termina sus observaciones: «No podemos olvidar la fuente de toda energía y creación: En el principio fue el Verbo». Muy importante para nuestra consideración de la obra de Riaza es la idea del teatro como ceremonia casi litúrgica, sugerida ya por el comentario de Arrabal.

Sería una equivocación, sin embargo, suponer que por este motivo los textos de Riaza son solemnes o pedantes. Al contrario: este autor escribe con emoción poética pero también sabe burlarse de ella, parodiándola con un humor descarado, específicamente para destroz ar ambientes cargados de emoción, alternando momentos de vuelo lírico con bajadas hacia lo escatológico, reflejando así en su diálogo la dialéctica esencial de su concepto teatral. Basten algunos ejemplos de parodia en que entran en juego una incisiva exageración cómica y un sentido de «pathos» realmente barrocos.

Se inicia la acción de *Retrato de dama* con un ensayo de teatro dentro de la escena teatral. Se ensaya la gran escena de la muerte de la dama, en que Benito (el Mayordomo) y Francisca (la Sirvienta) repiten, con fondo musical, sus papeles. Alterna en sus palabras, mecánicamente repetidas de memoria, un lirismo exageradamente sublime (que tiene en sí algo de absurdo), con las interrupciones ocasionadas por los errores de lengua plebeya

cometidos por Francisca. Los extractos siguientes darán una idea del efecto cómico:

BENITO: Mi semblante tendrá el color de la violeta troncada. Y tú cogerás mi mano desmayada entre las tuyas (deja caer una mano, lacia) y la encontrarás helada.

FRANCISCA: Sí. Como una maglona.

BENITO: ¡Magnolia, burda!, ¡se dice magnolia! ¡Coge mi mano! (Francisca coge su mano. Benito continúa con su lirismo.)

(*Retrato de dama*, p. 37)

Este lenguaje, de una pomposidad ridícula, refleja la evasión pseudo-romántica de la realidad y el vacío esencial que son propios del mundo del balneario. Hay momentos en que se corta el vuelo hiperlirico con la intrusión de elementos escatológicos o con un humor de incongruentes contrastes. En la misma primera escena de *Retrato de dama*..., Benito sigue soltando sus parrafadas líricas (todas aprendidas en el texto a que acude cuando le falla la memoria):

"¿Recuerdas? Yo paseaba mi desesperada soledad en el Fondo de aquella gón-dola oscura cuando te ví allí..."

y, seguidamente, en vez de sostener el ambiente romántico de los canales de Venecia, Benito destroza la ilusión con su curiosa falta de conocimientos geográficos y con la introducción de elementos picarescos:

"...cuando te ví allí, rutilante y morenito, al borde de aquel canal de Zaragoza alineado con los otros chiquillos, todos con sus flautitas en la mano y preocupados por saber cuál de sus meaditas llegaba más lejos en el agua irisada..."

(*Retrato de dama*, pp. 38-39)

El efecto cómico del contraste y de los diminutivos es digno de un Valle-Inclán.

Se podrían citar muchos ejemplos del empleo de una descripción sensorial y exquisita aplicada a un objeto indigno de efusión lírica, como en esta evocación de un plato de pescado, maravillosa parodia quevedesca del estilo barroco:

"Artista adolescente. (Evocador). Y, de la cantimplora de plata que contenía el jugo de limón, echábamos unas gotas de oro en aquellos lenguados que, muy pronto, dejaban en nuestros platos las panojas de sus espinas, rizadas como una pluma, sonoras como una cítara..."

(*Retrato de dama*, p. 43)

Riaza domina el recurso verbal de la repetición, empleada con tanto efecto en algunos momentos para subrayar la artificiosidad de las palabras, como cuando Benito titubea sobre algún detalle de su papel memorizado:

"Benito. Saldremos a la terraza y contemplaremos el mar mientras ingerimos el

líquido ambarino... ¿Qué color se ha dispuesto que tengan las aguas infinitas de este oasis?"

(*Retrato de dama*, p. 31)

(Nótese el gongorismo esencial del lenguaje: líquido ambarino en vez de té; ingerir en vez de tomar; aguas infinitas en vez de mar). Y con cada repetición de pálido líquido o añiles últimos o regazo pálido, se le quita sentido auténtico a la descripción y se convierte en mera fórmula.

El efecto de la repetición buscado por Riaza puede ser muy otro, como se aprecia en el intenso dramatismo de la confrontación entre Artista Adolescente y Dama, en que el joven, por primera y última vez, le grita la verdad de las cosas:

"Y érase una vez un balneario, viejo y leproso como un imperio, lleno de encajes, de cenefitas, de tacitas para el chocolate, de copitas para el moscatel, de vasitos para las aguas milagrosas... ¡y de mierda!, ¡¡y de mierda!! ¡¡y de mierda!!!"

(*Retrato de dama*, p. 86)

Aunque Dama domina al Artista Adolescente, teniéndole sujeto, de rodillas, con la cabeza hacia abajo, éste sigue hablando simultáneamente con ella. Mientras Dama recita una especie de letanía nostálgica de topónimos románticos, él continúa, en un contrapunto obscuro, la vilificación de su opresora.

"Y la maldita y puerca zorra e hija de cien mil zorras puercas llevaba a los perrillos de su imperio para que la lamieran y sacaran brillo a los encajes de mierda, a las cenefitas de mierda, a las tacitas, a las copitas y a los vasitos de mierda, a los grandes collares de la orden del oso de la mierda, a los grandes lazos de dama de la mierda, de la mierda, de la mierda..."

(*Retrato de dama*, p. 87)

y así, hasta que calla Dama. Pero Artista Adolescente bate inútilmente contra la invulnerabilidad de Dama frente a la verdad que ella no admite: la execración repetida va agotándose poco a poco, perdiendo fuerza, hasta apagarse en un silencio canallesco de rabia frustrada.

Barroquismo

En *El palacio de los monos* se despliegan otras facetas de la fuerza poética del lenguaje de Riaza. Se nota, primero, que ha escogido escribir la obra en forma de verso libre, utilizando ritmos distintos de los de la prosa de *Retrato de dama con perrito*. El uso del verso es apropiado al extremado barroquismo de la obra, y parece la última consecuencia de una concepción teatral antinaturalista, francamente alegórica. En esta última obra, la más barroca de las tres mencionadas, Riaza se sirve, además, de las grandes obras literarias, universalmente conocidas, de la cultura europea, incorporando alusiones a

fuentes tan variadas como *Hamlet* y *Julio César*, de Shakespeare; Peter Weiss (*Marat/Sade*); *La vida es sueño*, de Calderón; *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y las rústicas canciones de boda de Lope de Vega y de García Lorca, sin olvidar la presencia del Coro de la tragedia griega y ecos de la liturgia católica.

Como en *Retrato de dama*..., algunos personajes son conscientes de repetir de memoria un papel en la gran comedia del poder, cambiando de voz natural a voz literaturizada. Ama (la Hembra del Señor, la otra cara del poder) <sup>(16)</sup> adopta el lenguaje del Señor, reconociendo que es esencial a la ceremonia de disimulación en la que participa:

...volvamos a la comedia principal con las palabras más redichas que consiga escurrirme de lo que aprendí atendiendo al señor...

(*El palacio de los monos*, p. 225)

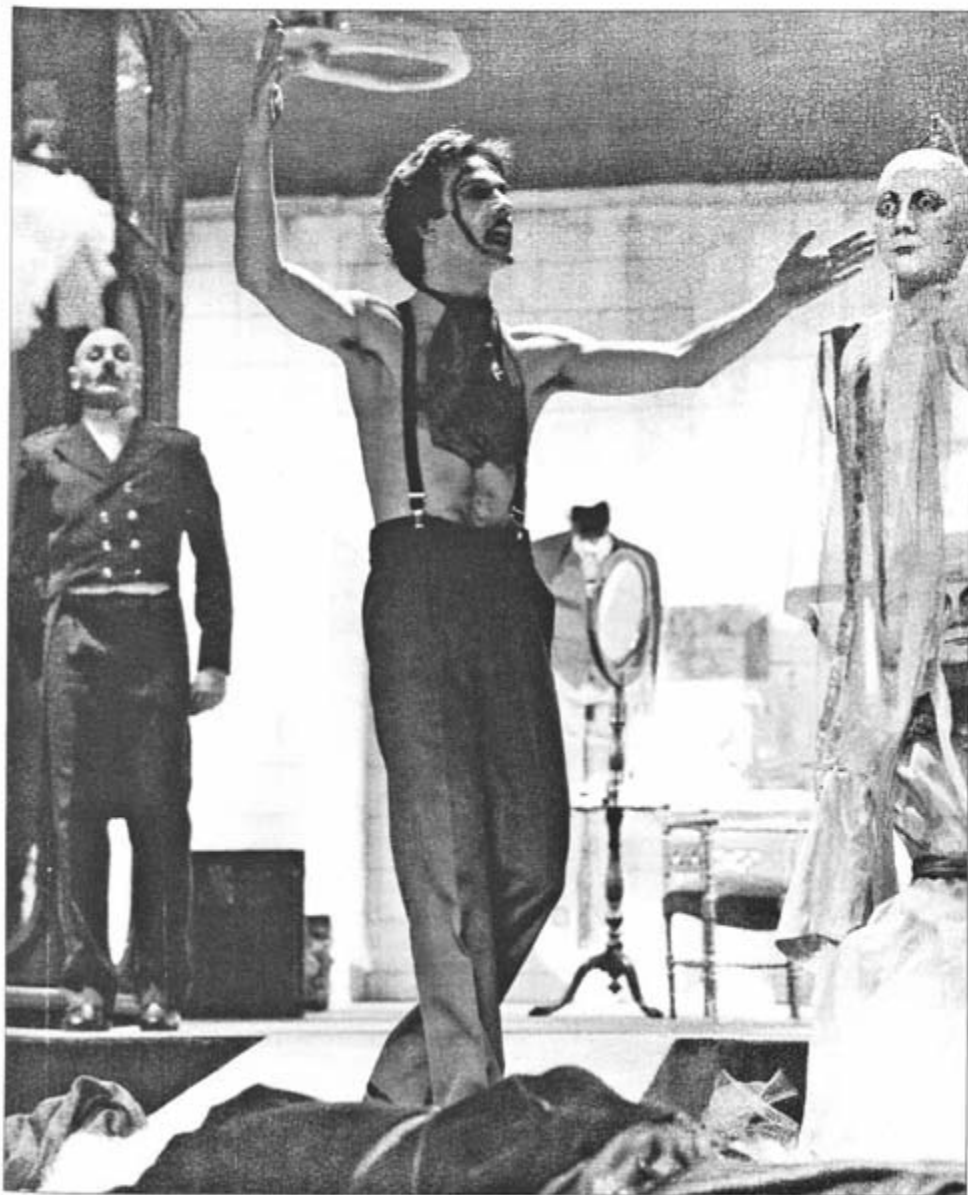
Adopta la cursilería lingüística que exige la comedia, expresando el concepto morir con toda una paráfrasis, hablando de un pálido ángel que descendió, en vez de usar la expresión plebeya que le viene más naturalmente: palmarla; unos huesos viejos se convierten en fulgor de marfiles antiguos y hasta su sintaxis se barroquiza con frecuente empleo de hipérbaton:

"¿Respeto tener no se podría ni aún en momentos que tan solemnes son?"

(*El palacio de los monos*, p. 231)

Bajo la deliciosa comicidad de estas parodias queda una intención de gran seriedad. Es como si los personajes, al lado de los espectadores, se dieran cuenta de que el reflejo de la experiencia humana encontrado en el teatro no sólo sirve de comentario sobre ella sino que, en algún sentido difícil de explicar, constituye una ceremonia trascendente y mágica. La repetición del papel viene a ser una fórmula para la transformación de la experiencia: la representación del mito dramático se apodera de los representantes, y los encierra en su mundo, convirtiéndolos en títeres de su ceremonia. La ceremonia se hace realidad para los que participan en ella a fuerza de repetición, intensificación y agrandamiento; y es precisamente este principio que reconocen las fuerzas del poder al obligar a todos a participar en la comedia principal.

Si Riaza trae a sus obras ecos paródicos del gran teatro clásico y moderno, ¿será porque se da cuenta de que el drama humano es una serie de variaciones sobre unos cuantos temas de número reducido? Quizá, como él dice de su propio quehacer dramático: «Siempre se escribe la misma obra» <sup>(17)</sup>. No es difícil relacionar *El palacio de los monos* con *Julio César* y *Hamlet*, y con la obra



Escena de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza. (Foto: Gigi).

*Marat/Sade*, de Weiss. Las preguntas que hacen todas son las mismas: ¿qué constituye el poder entre los hombres?, ¿cómo se manipula? y ¿a qué extremos están dispuestos a llegar los hombres para conseguirlo? Un rasgo fundamental del teatro de Riaza es la incorporación de estas obras consagradas bajo una forma degradada de parodia, ya que precisamente con esta

degradación realza la intensidad de nuestra experiencia teatral, sustituyendo la emoción noble y trágica por un sentido de desengaño, de ultraje y de asco. No hay escena mas cómica y, a la vez, más nauseabunda que la ceremonia de la muerte de Mayordomo en *El palacio de los monos*. Vamos a analizarla:

Una fila de espejos sin luna parte el escenario en dos: a un lado, Portero y Cocinero desnudan a Mayordomo, preparándole para su muerte; al otro lado, Ama se viste para su boda; simultáneamente se desarrolla una tercera acción, el comentario pronunciado por Coro/Ti-Prans. Al fon-

do de la fila de espejos, se ve la bañera ceremonial a la que llevarán con grotesca solemnidad a Mayordomo y en donde verterán su sangre, bañera que además se convertirá más tarde en mesa para el banquete de exequias. El montaje para la doble acción preparativa de la muerte/boda no puede ser más sugestivo: se va a celebrar un sacrificio que incluirá dentro de sí principios de vida y muerte, comienzos y fines, decaimiento y renovación<sup>(18)</sup>.

La forma en que se lleva a cabo el sacrificio, es un magnífico ejemplo de «pathos»: con toda solemnidad, se ha llevado a Mayordomo hacia la bañera, recitando con monotonía casi litúrgica, una lista de las cualidades repulsivas y obscenas de este jefe de turno, repitiendo las mismas palabras al principio de cada estrofa: «Asombra verie ahora», y terminando:

"Esto es un Jefe tal cual es cuando se le despoja del disfraz de Jefe".

(*El palacio de los monos*, p. 250)

Lo colocan en la bañera y rompen sobre su cabeza una jarra de líquido rojo, elevándola como si se tratase de una copa ritual. La asociación de este gesto con el momento más solemne de la misa es intencionada. Al fondo, el Coro sigue entonando los famosos consejos paternales que da Polonio a su hijo Laertes en *Hamlet*. Desde este momento, pero sin cambiar de tono, sin transición ninguna, la acción se convierte en algo semejante a una intervención quirúrgica sacada de alguna película cómica de los hermanos Marx. Con majestuosa y ridícula solemnidad, Cocinero pide primero: «¡Tijeras!». Ti-Prans hace eco, como buen ayudante de cirujano, repitiendo: «¡Tijeras!» y las saca de su estuche, entregándoselas a Portero, quien, a su vez, repite: «¡Tijeras!» y se las entrega a Cocinero, que las empuña con ambas manos, alzándolas por encima de su cabeza, esperando. El mismo juego es repetido por Portero que pide: «¡Escalpel!» y se coloca en la misma actitud al lado de Cocinero, con un cuchillo enorme. Inmediatamente, Ti-Prans, siguiendo el ejemplo de los otros dos, pide: «¡Bisturí!» y se junta a ellos al lado de la bañera con una navaja descomunal que también eleva por encima de su cabeza. Al unísono gritan los tres: «¡Ya!» y hacen mímica de clavarle las herramientas a Mayordomo, quien, antes de desplomarse, pronuncia con sofocación fingida y absurda las palabras: «¿Tú también, hijo mío?..» en un pastiche degradado, como indica Riaza en su acotación, del asesinato de César. Al caerse Mayordomo, queda con un brazo fuera de la bañera en otro pastiche de la muerte de Marat.



Lo que hemos presenciado es una parodia del asesinato político en sus dos mitos más conocidos del público moderno: Rianza participa, como otros autores contemporáneos, en el proceso desmitificador, destruyendo nuestro concepto de cómo son las cosas, para que tengamos que reinventarlas. El mito éste es el del poder, y en el teatro hemos asistido a su muerte, aunque no definitiva, porque en seguida veremos su resurrección, y otro sacrificio, esta vez en la persona de Cocinero, y así, repitiéndose el ciclo «ad infinitum», entregándose Ama cada vez al Jefe de turno. Los consejos del personaje shakesperiano Polonio, recitados por el Coro/Ti-Prans como parte de la triple acción, constituye un cínico comentario de fondo, glosando los altisonantes versos pronunciados en inglés con una falsa y degradante versión española, apropiada a la falsedad de los papeles representados delante del público. Se transparentan, a través de la palabrería, los móviles canllescos de la farsa política. Coro/Ti-Prans comenta el lento ritual de desnudar a Mayordomo, pronunciando a largos intervalos los versos tan famosos de Shakespeare que ahora sirven de contrapunto irónico, terminando con la suprema ironía, en este contexto, de las palabras:

"This above all: to thine own self be true  
And it must follow.....as the night the day.  
Thou canst not then be false to any man".  
(*El palacio de los monos*, pp. 246-251)

La glosa que ofrece enseguida Coro/TiPrans es una definición torcida y egoísta de la preceptiva de ser fiel a sí, única forma de entenderla si se quiere sobrevivir en el mundo del poder:

Y ser fiel a tí mismo sobre todo intentar  
porque de tal negocio te ha de resultar,  
como la noche al día le huele el calcañar,  
que a todo mono vivo serás fiel a rabiarse.  
(p. 251)

Los consejos paternales de Polonio se han convertido en consejos de un paternalismo cínico, ofrecidos, según el Coro que lo ve todo, por el papá de turno que se acerca a su agonía y su muerte. Vemos cómo es posible, en el mundo de los poderosos, degradarlo y ensuciarlo todo. ¡Con qué ironía también suenan, en el momento de la muerte de Mayordomo, las palabras de Ama que se preparaba para su boda con él:

"¡Oh! ¡Dolorido signo de la fatalidad...!  
¡Apenas alcanzado el momento de la tierna  
unión en volátil vapor de consunción y  
tránsito ya te disipas..." (p. 255)

palabras que hacen eco del sublime dolor de Melibea <sup>(19)</sup> y, al mismo tiempo, disuelven en retórica barroca toda posibilidad de sufrimiento auténtico. Todo sentimiento se disipa en hueca palabrería y teatralidad.

Esta tercera faceta de la triple acción, la de Ama que se desnuda y se viste de novia, también tiene su base en la comparación implícita con otra realidad literaria. Al salir y entrar por entre el ropaje colgado al lado de los espejos en el escenario. Ama canta versos que traen ilusión de las canciones de boda tan graciosamente empleadas en las comedias de Lope y en el drama lorquiano *Bodas de sangre* <sup>(20)</sup>. Otra vez nos llama Rianza a sentir la distancia que va de una a otra escena: la pureza y alegría de las canciones de Lope o de Lorca contrastan con el espectáculo asqueroso de Ama que contamina el espíritu de la canción con alusiones obscenas <sup>(21)</sup>. El empleo de otra literatura como componente irónico de su propia obra, edificando lingüísticamente encima de ella, me parece un talento destacado de Rianza, y uno que nos recuerda, además, al mismo Lope de Vega que incorporaba a su propia creación teatral las formas del *Romancero*.

## Ceremonia

El último aspecto de la obra de Rianza que nos ocupa aquí es la acción: su acercamiento a un teatro ritual o ceremonial tal como se encuentra delineado en Artaud y su teatro de crueldad y en algunos aspectos del teatro pánico de Arrabal. A pesar de que ningún dramaturgo de esta época postartaudiana pueda eludir las influencias que se infiltran por todas partes en teatro europeo y americano, Rianza demuestra innegablemente su originalidad, al usar el ritual del teatro no sólo exteriormente, como una técnica para despertar la sensibilidad ajada del espectador, sino interiormente, como una metáfora del tema del poder, metáfora inseparable de la acción, esencial para nuestra comprensión de su sentido último. El ritual resulta ser la clave misma del misterio que encierra la obra de Rianza. El autor ya afirmó <sup>(22)</sup> su convicción de estar más cerca de Brecht que de Artaud, y nos interesa comprender exactamente en qué sentido su obra constituye un ritual, y cuál es la definición que podemos aceptar de este término tan abusado.

Richard Schechner ha demostrado, hasta cierto punto, la confusión que existe en el uso del término ritual en relación con el teatro <sup>(23)</sup>. Demuestra, en una serie de contrastes, lo que, fundamentalmente, separa ritual de teatro: sugiere que en el ritual la eficacia produce efectos inmediatos sobre el espectador/participante quien se mueve hipnotizado por una ceremonia de tipo intemporal, mientras en el teatro, el entretenimiento despierta en el espectador/observador un aprecio objetivo y consciente de lo que presencia aquí en el espa-

cio y ahora en el tiempo. Si aceptamos esta distinción, no hay duda ninguna de que la obra de Rianza está, como él afirma, más cerca de la distanciaci3n de Brecht que del teatro de crueldad artaudiano con su concepto del sufrimiento subjetivo y muy personal del espectador. Pero en muchos casos, al emplear el término ritual y su sinónimo ceremonial, la crítica simplemente no ha querido señalar más que una técnica antinaturalista o no-realista. En Rianza, el concepto requiere un examen mas a fondo.

Francisco Ruiz Ramón ha sugerido en su citada reseña que se trata no sólo de la «ritualizaci3n a que la relaci3n entre los personajes es sometida en el juego escénico», sino de «la ceremonia de su puesta en teatro. El poder, para perpetuarse, necesita convertirse en teatro...». Efectivamente, el drama de Rianza no somete al espectador a ningún proceso de hipnotizaci3n; todo lo contrario: éste queda bien distanciado, con su capacidad crítica, de la acción. Lo que si ejerce una horrorosa fascinaci3n sobre los participantes es el ritual del poder mismo, el poder que exige un ritual, una representaci3n simbólica y repetida como requisito para instalarse en la conciencia de sus víctimas. Al examinar el misterio del Poder, Rianza revela que tiene su existencia en el ceremonial, que se alimenta del ceremonial, y con el ceremonial se hace perpétuas e invulnerables. En cierto sentido se iguala el ceremonial con el poder, pero gracias al espíritu crítico del autor, nos mantenemos fuera de su círculo hipnótico. El papel distanciad3r y crítico se encarna en la figura femenina de la trilogía (Leidi, Francisca, Chica de Botica) y se refuerza en *El palacio de los monos* con el personaje desdoblado de Coro/TiPrans, quien hace de espectador y de actor, alternativamente fuera y dentro del círculo mágico del poder. El autor se sirve de todos los recursos del ceremonial (repetici3n, estilizaci3n de movimientos, lenguaje retórico, disfraces, música, simbolismo visual) para recrear el teatro del poder dentro del teatro, con eficacia total.

Así, con los contrastes libertad/opresi3n, vida/muerte, creaci3n/esterilidad, imaginaci3n/vacío espiritual, construye Rianza un edificio barroco que destaca la oposici3n entre la realidad interior y la realidad aparente, entre la verdad y la mentira, entre la figura humana y su reflejo invertido en el espejo del teatro. Con su inmensa capacidad inventiva, este autor ha ensanchado los límites del teatro en España, en un triunfo de la imaginaci3n, única inventora de la libertad.

*Pipirijaina*, 18. textos (enero-febrero 1981): 11-25.



*Retrato de dama con perrito*, estrenada en el Teatro María Guerrero en 1979. (Foto: Gigi).

## NOTAS

(1) *Retrato de dama con perrito* se estrenó en el Centro Dramático Nacional de Madrid en marzo de 1979, recibiendo comentarios especialmente elogiosos de Francisco Ruiz Ramón en *Triunfo* (XXXVI, n.º 842, 17 marzo 1979) y de Alberto Fernández Torres en *Insula*, (390, mayo 1979).

(2) Luis Riaza, prólogo titulado «Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes», *Retrato de dama con perrito*, Madrid: Fundamentos, 1976, pp. 20-21.

(3) Las ediciones de las obras de Riaza a que se hará referencia, además de la de *Retrato de dama con perrito* ya citada son: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (Pipirijaina n.º 3, textos, primera época, 1974) la misma obra y *El palacio de los monos* (Edición de Alberio Castilla y del autor), Madrid: Cátedra, 1978. Se han publicado también, pero están sin estrenar: *Drama de la dama, que lava entre las blancas llamas*, Madrid: Primer Acto, n.º 172, septiembre 1974; *El Fernando*, Editorial Campus, 1978; *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1978. Se han representado, pero quedan inéditas: *Los muñecos* (1968), *Las jaulas* (1970) y *Los círculos* (1972). Una obra, *Los huevos de la moscarda*, queda inédita y sin representar.

(4) Hazel Cazorla: «The Duality of Power in the Theatre of Luis Riaza» artículo de próxima aparición en *Modern Drama*, 1981.

(5) Riaza, «pequeño paseo...» *Retrato de dama*, p. 15.

(6) Ruiz Ramón: «Una caja de sorpresas» *Triunfo*, XXXVI, n.º 842, 17 marzo 1979.

(7) Riaza: «Propuesta de espacio escénico» prólogo de *El palacio de los monos*, p. 215.

(8) La inclusión, de una manera u otra, del público en el ámbito teatral es un recurso empleado con frecuencia en el teatro postartrudiano. La técnica es utilizada, por ejemplo, por José Martín Recuerda, en *Las arrecogidas del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, al situar en el auditorio, entre el público, la fiesta callejera con la que comienza la obra.

(9) *Primer Acto*, n.º 172, septiembre 1974.

(10) Ruiz Ramón, artículo citado.

(11) Antonin Artaud: *Oeuvres Complètes*, IV, Paris: Gallimard, 1970, p. 117 (publicado originalmente en 1938 en *Le théâtre et son double*): «No habrá decorado. Bastarán unos personajes jeroglíficos, unos trajes rituales, unos muñecos de diez metros de altura.» (La traducción es mía).

(12) Fernando Arrabal: «Le Nouveau «Nouveau Théâtre» Modern Drama, vol. XX, n.º 3, sept. 1977, p. 218: «De repente, en los últimos meses, parece que el dramaturgo ha recuperado la palabra... Los que antes abogaban por un teatro de gestos, de destape, de silencio o de escarnio, evolucionan ahora hacia un teatro de la imaginación, donde estalla el lirismo del verbo. (La traducción es mía).

(13) Alberto Fernández Torres: «Retrato de dama con perrito de Luis Riaza», *Insula*, 39, mayo 1979.

(14) Ruiz Ramón, artículo citado.

(15) Arrabal, artículo citado.

(16) Riaza: «Glosa explicativa...», *El palacio de los monos*, p. 210.

(17) Riaza: «Pequeño paseo...», *Retrato de dama*, p. 15.

(18) En esta alegoría «sacramental», versión paródica del auto calderoniano, se aprecia otro aspecto de la savia barroca que alimenta el teatro de Riaza.

(19) Fernando de Rojas: *La Celestina*, acto XIX. Al enterarse de la muerte de su amante Calisto, Melibea lamenta: «¡O la más de las tristes, tristes! ¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor! Contrástese la concesión del parlamento de Melibea con la verborrea de Ama.

(20) Lorca recreaba, como Lope, el lirismo de la canción popular dentro de escenas de contenida tensión dramática, comunicando así la confrontación de fuerzas conflictivas: la esperanza cándida y la fatalidad cruel, como en *Bodas de sangre*, acto II, cuadro primero. Riaza expone, con esta misma técnica, la posibilidad de la destrucción total de la candidez frente a la fatalidad del poder.

(21) Riaza: *El palacio de los monos*, p. 244.

(22) Entrevista citada con García Pintado: *Primer Acto*, n.º 172, sept. 1974.

(23) Richard Schechner: «From Ritual to Theatre and Back», *Educational Theatre Journal*, 26, 1974



# 30 AÑOS DE TEATRO CATALÁN

XAVIER FÀBREGAS

1976 se han cumplido treinta años del teatro catalán de postguerra. En efecto, (bien que con muchas restricciones y timideces el régimen del General Franco no permitió que el catalán resonara en un escenario hasta la primavera de 1946. Una vez acabada la "cruzada" el catalán fue declarado inexistente y desapareció de las escuelas, de la radio, del cine, de la prensa (de la prensa diaria por espacio de 37 años), y las paredes de Cataluña fueron adornadas con unos carteles que decían: "Español: Por Dios y por España, habla el idioma del Imperio".

En las tiendas, en la calle, en el tranvía, había que hablar el idioma del Imperio y yo, que entonces era un niño, creía que de un momento a otro la flota española zarparía a la reconquista de América. Porque, de momento, el Imperio no se veía por ninguna parte.

El teatro catalán desapareció, pues, por espacio de siete años. Esto no significa que no llevara una vida secreta, intrauterina, del todo reñida con la esencia misma del teatro. Hay noticias de representaciones más o menos toleradas en casa de algún burgués colaboracionista. Y gracias a un mecenazgo privado Josep M. de Sagarra traduce a Shakespeare. Etcétera.

Entre tanto Barcelona recibía las compañías de teatro castellano. Un teatro castellano, sin embargo, que si idiomáticamente era considerado como un instrumento del Régimen, sufría una implacable represión ideológica. Los grandes autores castellanos de preguerra estaban ausentes de este teatro -Albérti, García Lorca, Valle-Inclán, sufrían las mismas maldiciones que si hubieran escrito en catalán- y se imponían los infraproductos del tipo de los de Adolfo Torrado, entre otros. En la segunda década de los cincuenta, todavía, un grupo teatral de Barcelona que quiso poner en escena *Fedra*, de Unamuno, recibió autorización para representar el texto, siempre que se silenciara al autor. Finalmente la cuestión fue negociada y los carteles pudieron aparecer escritos de esta manera: *Fedra*, de M. de U. Las cosas fueron así.



## La autorización

Como es sabido, con la derrota del Eje y la necesidad que el Régimen tenía de convivir con los países europeos liberales, algunas medidas de represión fueron suavizadas. El 1946, después de rendir consultas con Madrid, el gobernador civil de Barcelona, Bartolomé Barba Hernández, autorizó las primeras representaciones de teatro catalán.

Las limitaciones de la autorización son evidentes y durante un periodo que podría comprenderse entre el 1946 y el 1955 es muy difícil ensancharlas. Se puso un número "clausus" a los locales en los que se podía representar teatro catalán, la medida de los anuncios en la prensa era controlada, y la censura era muy rígida; por ejemplo, no fueron autorizadas las traducciones, con el pretexto de proteger el catalán de influencias extrañas y perniciosas, pero en realidad con el propósito de mantener al idioma, y a quienes quisieran utilizarlo, en un "apartheid". Ello comportó algún fenómeno curioso, como el del estreno de obras que pasaban por originales cuando fueron escritas en otros idiomas: Julio Manegat y Juan Germán Schroeder, por ejemplo, escritores castellanos, figuran como autores dramáticos catalanes en esta época ya que de otra manera sus obras no hubieran podido ser estrenadas en este idioma. Una disposición tan rara fue modificada paulatinamente, y se llegó a autorizar una traducción por cada cinco

obras originales estrenadas por la misma compañía.

La compañía de Jaume Borrás fue la primera en aprovecharse de la autorización en 1946 reponiendo *El ferrer de tall*, un viejo drama romántico de Frederic Soler, que disfrutaba de gran popularidad. La compañía de Maria Vila y Pius Daví siguió bien pronto el mismo camino. Pese al mérito de estos actores podemos decir que el teatro catalán de 1946 fue puesto en marcha por las fuerzas teatrales más conservadoras que habían sobrevivido al desastre de la Guerra. Se asentó, en primer lugar, sobre un repertorio acreditado y pretérito, y no supo sacudirse un sentimiento de añoranza; los autores que hubieran podido renovarlo, o estaban en el exilio o no se les permitía estrenar. Los dos dramaturgos más importantes de cuantos estrenaron durante el periodo que ahora nos ocupa, Josep M. de Sagarra y Carles Soldevila, habían consolidado su prestigio antes de 1936, y lo mismo podríamos decir de Lluís Elías, escritor hábil, "fournisseur" de comedietas.

Con todo, el teatro catalán montó unas estructuras. Su presencia en Barcelona puede ser considerada importante y en 1949 se funda F.E.S.T.A (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació) que agrupa a las compañías de aficionados extendidas por toda Cataluña. Dichas compañías reponen los éxitos del teatro comercial, y si bien es imposible conocer su número exacto, se ha estimado que



En página contigua, *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu. Sobre estas líneas, *Reina*, de Josep Maria de Sagarra, obra escrita en 1935.

entre las que actuaban de manera regular y las que lo hacían a intermitencias, a principios de los años 50, debieron funcionar cerca de tres mil.

Nos hallamos, pues, ante un tejido teatral espesísimo pero falto de impulsos de renovación. El teatro catalán de aquellos años vive de espaldas al teatro europeo y permanece fiel a unas formas sancionadas por el tiempo: entre el sainete de costumbres y el melodrama existe poco espacio para aquellas obras que hubieran podido reflejar la problemática contemporánea. Por otra parte no hay que olvidar que la censura seguía ejerciendo una muy eficaz función de policía. Las personas con calidad y ambición para trascender estas circunstancias buscan a menudo un panorama que les pueda ofrecer unos horizontes más amplios, incapaces de llevar a término por sí solos una campaña de transformación del medio en el que trabajan. Así se explican, entre otros, los casos de la actriz Nuria Espert, que marcha hacia el

teatro castellano, y el de Josep M. Flotats, que lo hace hacia el teatro francés.

### El eclecticismo

En 1955 ocurre un hecho importante para el desarrollo del teatro catalán: la fundación de la ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona). Esta agrupación surge entre un núcleo de personas ligadas a la burguesía liberal ciudadana, y consigue reunir a su alrededor a los intelectuales más destacados del país. La gente de la ADB viaja, quiere conectar el teatro catalán con lo que se está haciendo en el mundo, y a partir de unas premisas culturalistas se muestra ecléctica sin excepciones: todas las estéticas y todas las ideologías tienen cabida en la ADB sin otro requisito que el de ser contemporáneas. La ADB constituye el primer intento de fundación de un Teatro Nacional de Cataluña; además de las representaciones en la ciudad, que alcanzan un nivel hasta entonces desconocido, la ADB inicia la edición de una colección de textos dramáticos, su compañía recorre todo el Principado, etc. Escritores, como Jordi Sarsanedas, interpretan y dirigen. La escenografía de los espectáculos es confiada a artistas de gran prestigio, como Antoni Tapiés. Bajo el amparo cívico del historiador y dramaturgo Ferran Soldevila, el hombre que coordina las actividades de la ADB, y que a la vez trabaja como actor y como director, es Frederic Roda.

Una ojeada al repertorio de la ADB nos permite apreciar la importancia de su papel. Se ponen en escena los grandes autores contemporáneos: Anouilh, Ionesco, Dürrenmatt, Wesker. O clásicos: Shakespeare. Los autores catalanes que por su edad pueden ejercer una función de maestros: Josep Carner, Joan Oliver, Salvador Espriu. Y, además de abrir las puertas a los dramaturgos de las nuevas generaciones, lo hace también a cuantos ven cerrado el acceso al teatro comercial a causa de su labor investigadora: Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel. Estos nombres, que constituyen sólo un pequeño porcentaje de los estrenados por la ADB, son lo bastante variados para dar una idea del eclecticismo selectivo aplicado por la Agrupació.

En 1963 la ADB se dispone a estrenar *L'opera de tres rals* (La ópera de cuatro chavos), de Bertolt Brecht. Se cuenta con la autorización, pero media hora antes de iniciarse la representación, con todas las entradas del Palau de la Música Catalana vendidas, llega la prohibición. Se recurre al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, que se halla en Barcelona, como todo el gobierno. El señor Fraga Iribarne responde que la obra de Brecht se ha prohibido por respeto, ya que el general Franco se halla en la ciudad. Unos meses más tarde *L'opera de tres rals* se estrena con todos los papeles en regla. Obtiene un gran éxito. Y poco después, por orden superior, la ADB queda disuelta.

Pero en 1963 el ejemplo de la ADB ya había cundido. El término Teatro Independiente se había extendido y otros grupos prolongaban el camino. Recordemos al TEC (Teatre Experimental Català), de larga vida, que se rigió también por unos criterios muy eclécticos. Además, en 1960 se había fundado la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual), de la que en seguida nos ocuparemos.

Hacia el 1955 empiezan a surgir algunos grupos ambulantes que llevan el teatro a los barrios obreros. Se trata de unos grupos con medios precarios que tienen un propósito de concienciación, e incluso de agitación. Interpretan obras de contenido social, o realizan improvisaciones sobre temas laborales a menudo propuestos por el mismo público. Algunos de tales grupos trabajan en castellano, ya que se dirigen a un público mayoritariamente inmigrado, pero pronto siguen el general proceso de catalanización. Entre los que tuvieron una existencia más dilatada y conocida -tenemos en cuenta que actúan muchas veces fuera de la ley, y que algunos, como medida de seguridad, ni siquiera poseen un nombre- citaremos La Pipironda, Gil Vicente, El Camaleó y Teatre Viu.

## La Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual

En 1960 Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany fundaron la EADAG, siendo a la vez director y subdirectora de la misma. Ricard Salvat, entonces, había regresado de Alemania y poseía unas ideas nuevas y claras de cómo había que encauzar el teatro catalán, comprometiéndolo dentro del momento histórico que vivía nuestra sociedad. Uno de los cambios cualitativos, sin embargo, que advertimos en la EADAG con respecto a la ADB, es el propósito de profesionalidad. La ADB nunca pretendió ser más que una formación amateur, con una gran exigencia y una gran calidad, pero amateur al fin y al cabo; si alguno de sus miembros quería pasar al campo profesional sabía por adelantado que este paso debería realizarlo fuera de los cuadros de la Agrupació.

Sin caer en dogmatismos la EADAG aplica en la enseñanza del teatro unas técnicas que están al servicio de dramaturgias determinadas; de un lado el método Stanislavski, de otro los procedimientos del teatro épico. Ricard Salvat aplica estos procedimientos a la obra literaria de Salvador Espriu: monta *Primera historia d'Esther* (que la ADB había estrenado ya, en dirección de Jordi Sarsanedas) y comienza a trabajar dramáticamente los textos poéticos del autor —montaje de *La pell de brau* (La piel de toro)— o narrativos: *Gent de Sinera* (Gente de Sinera) Este proceso culmina con el estreno de *Ronda de mort a Sinera* (Ronda de muerte en Sinera, 1965), un montaje que será representado con éxito durante varias temporadas, y que además será exportado: Théâtre Gerard Philip, en París, Festival de Venecia, etc.

A mediados de la década de los 60 hallamos en la EADAG a los hombres que en los años siguientes van a dar un nuevo impulso al teatro catalán: Feliú Formosa, Josep Anton Codina, Josep Montanyès, Francesc Nel·lo, Ventura Pons, entre los directores. Este trabajo culminó en 1966 con la creación de la Companyia Adrià Gual, réplica profesional de la escuela, que programa diversas temporadas regulares en el Teatro Romea. Entre los estrenos realizados vale la pena citar *La bona persona de Setzuan* (La buena alma de Setzuan), de Bertolt Brecht, que lleva a término la "recuperación" de Nuria Espert, *Insults al públic* (Insultos al público), de Peter Handke, síntoma de la atención prestada al teatro europeo de vanguardia, y *Mort de dama* (Muerte de dama), de Llorenç Villalonga, adaptación de Biel Moll, ejemplo del interés por incorporar a la dramaturgia las grandes obras de la narrativa catalana.

Ahora bien, una compañía que cuenta con una treintena de personas, sin local en propiedad, que presenta unos montajes de gran calidad, en ningún lugar de Europa puede subsistir si no recibe ayudas estatales. La Companyia Adrià Gual no sólo no recibía ayudas, sino que más bien recibía lo contrario; no podía contar, por ejemplo, con los grandes canales de difusión, como la televisión, y hallaba cerradas muchas puertas que en otro país le habrían sido abiertas de par en par.

Las dificultades económicas agravaron las contradicciones internas, y la Companyia se disolvió. La EADAG, si bien continuó durante años su trabajo, había cumplido ya una función transformadora del teatro catalán. La escena independiente, representada por un gran número de grupos, daba al panorama teatral una vivacidad y una riqueza que pocos años antes habría sido imposible imaginar.

## La revolución comarcal

A la EADAG acudieron muchos jóvenes de comarcas. Se puede afirmar que a partir de 1966 un teatro nuevo empieza a manifestarse en los cuatro puntos cardinales de Cataluña y se impone sobre el viejo teatro de aficionados, el cual había seguido un proceso de parálisis parecido al del teatro comercial de Barcelona. La tensión entre el viejo y el nuevo teatro se traduce en una cierta pugna, a veces generacional, pero la nueva corriente se impone en poco tiempo. En 1968 tiene lugar en Torrelles de Llobregat el primer encuentro comarcal para coordinar los esfuerzos de grupos que trabajan en una misma dirección, y sobre los que penden dos amenazas constantes: Información y Turismo y Gobernación. Los permisos llegan con cuentagotas, y a cambio llueven las prohibiciones cuando los montajes están a punto de estrenarse y el esfuerzo económico ya se ha realizado. Cualquier manifestación de cultura es observada por las autoridades del Régimen como un peligro que, en el peor de los casos, hay que aplazar.

Se consigue, pese a todo, organizar unos circuitos comarcales, con lo que se puede amortizar un montaje al aumentar el número de representaciones. Estos circuitos son, en esencia, los que continúan funcionando hoy día. De manera paralela, pero al fin y al cabo coincidente, surgen en Barcelona los ciclos de Teatro per a Nois i Noies de *Cavallfort*, que tienen lugar los domingos por la mañana en el Teatro Romea. *Cavallfort* es una publicación juvenil que decide extender las actividades al teatro. Presenta las compañías en el Romea, y pronto sucede que el montaje estrenado en Barcelona es solicitado en

comarcas, hasta el punto que permite cubrir una temporada, y a veces más. Martí Olaya, director de los ciclos de *Cavallfort* se convierte en una de las personas insustituibles en la expansión del teatro independiente.

En comarcas los grupos se multiplican. Algunos son de vida efímera, otros son una prolongación adaptada a las nuevas circunstancias del teatro de aficionados, pero los hay que se consolidan y muestran poseer una auténtica personalidad: algunos se fijarán como meta el llegar a ser completamente profesionales. Citemos, entre los más notables de los primeros años, Art Viu, de Manresa, La Tartana, de Reus, 6 X 7 y Skunk, de Terrassa, después fusionados en El Globus, Palestra, de Sabadell, Xaloc, de Mataró, TAC, de Granollers, Grup del Teatre Principal, de Valls, TEI, de Banyoles-Gerona, El Corn, de Cornellà de Llobregat, GOC, de Esparraguera, La Gaba, de Vic, etc. Seguir los principales estrenos del teatro catalán, y poder hacer su crítica, exige, a partir de este momento, un promedio de cien kilómetros por representación.

Estos grupos tienen problemas a la hora de buscar textos. Encargan traducciones, elaboran montajes colectivos, pero representan sobre todo a los autores catalanes contemporáneos. Con la creación del Premi Josep M. de Sagarra y, unos años más tarde, la aparición de la colección teatral *El Galliner*, toda una serie de autores comienzan a hacerse conocer. Josep M. Benet i Jornet, el primer "Sagarra", cuenta pronto con una obra extensa que en líneas generales podríamos calificar de realista. Citemos también a Jaume Melendres, influido por el expresionismo, a Jordi Teixidor, que obtuvo el gran éxito de *El retaule del flautista* (El retablo del flautista), al mallorquín Alexandre Ballester, etc.

Consecuencia de este movimiento es la captación de un nuevo público que posibilita la apertura de nuevas salas en Barcelona. Así, el Teatro Capsa, que dirigió Pau Garsaball, un actor procedente de la escena comercial pero que se identificó plenamente con las nuevas corrientes, la Sala Villarroel, y ahora, a punto de abrir sus puertas al redactar estas líneas, el Teatre Lliure (conducido por Fabià Puigserver, Pere Planella y Lluís Pasqual), primero de una serie de locales en curso de adecuación.

Ya en la década de los setenta el teatro independiente penetra en el País Valenciano, siendo uno de los fermentos más activos de la revitalización cultural autóctona, brutalmente reprimida por la autoridad gubernativa y por el bunker local, popularmente llamado en Valencia bunker-barra-





Escena de *La herida Iluminosa*, de Josep Maria da Sagarra.

queta. Citemos los grupos teatrales de Alfara del Patriarca, Pluja, de Gandia, Llebeig, de Denia, y sobre todo El Rogle, L'Entaulat y Carnestoltes, de Valencia, como los más representativos de este movimiento. El teatro valenciano ha tenido en Rodolf Sirera, director de El Rogle, y en su hermano Josep Lluís Sirera, dos de los autores más importantes de la dramaturgia catalana actual; la obra de Rodolf, *Plany*

en la mort d' Enric Ribera (*Llanto en la muerte de Enric Ribera*), fue editada en versión original y traducción castellana en la primera etapa de *Pipirijaina*.

### Las nuevas tendencias

A la enorme influencia del teatro épico, omnipresente en la primera mitad de los 60, sucede una reacción debida a la visita que en 1967 hace el Living Theatre a Barcelona. Hay que señalar también la labor pedagógica de Pere Planella, buen conocedor de la obra de Grotowski. Estas tendencias, sin embargo, tenderán a un sin-

cretismo que informa algunos de los mejores montajes de estos últimos años.

La evolución queda patente en la trayectoria de algunos grupos profesionales, como Els Joglars, que iniciados en el mimo bajo la influencia de Marcel Marceau, han elaborado espectáculos de una gran complejidad. Su *Alias Serrallonga*, historia centrada en el bandolerismo del barroco, incorpora una gran variedad de elementos, entre los cuales la palabra. Con *El joc* (*El Juego*), *Mary d'Ous* (*Mary de los Huevos*) y *Alias Serrallonga*, Els Joglars han penetrado en los circuitos europeos. Más o menos influidos por Els Joglars, pero acentuando más la vertiente puramente lúdica del espectáculo, hallamos a Els Comediants y, últimamente, a La Trágica. Mención especial merece el Grup A-71, que ha elaborado diversos montajes a partir de textos de Pedroló, Molière, Ionesco y Albee, y La Roda, que dirige Josep A. Codina.

Las nuevas tendencias del teatro mundial se siguen hoy en Cataluña y se estudian en los diversos centros pedagógicos. Mortecina y al fin desaparecida la EADAG, conoció un nuevo impulso el Instituto del Teatro al hacerse cargo de él Hermann Bonnin como director. El Instituto del Teatro cuenta hoy con un cuerpo docente especializado, formado por cincuenta profesores; por la influencia que han podido ejercer, y que sin duda siguen ejerciendo, hay que señalar a los profesores polacos de expresión corporal, provenientes del Teatro de Pantomina de Wroclaw. Pawel Rouba, que desde hace unos años reside en Barcelona se ha distinguido especialmente por su excelente labor pedagógica y por su colaboración con los grupos independientes. Hoy día el Instituto del Teatro tiene filiales en Terrassa y en Vic, con lo que atiende la demanda pedagógica de las comarcas.

En L'Hospitalet de Llobregat, una escuela municipal, La Escola d'Estudis Artístics, ha sido confiada a Ricard Salvat. También desde hace unos años la Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants se ha distinguido por el rigor y el resultado de sus enseñanzas. Ha realizado, además, algunos montajes muy notables, como los de *La comèdia dels errors* (*La comedia de los errores*) de Shakespeare, y *Les trapelleres de Scapi*, (*Las diabluras de Scapin*), de Molière, los dos firmados por Josep A. Codina, y *La Setmana Trágica* (*La Semana Trágica*), dirección de Lluís Pasqual.

### Una reflexión sobre la historia

Las conflictivas circunstancias que han marcado la historia contemporánea de los Países Catalanes han sido objeto de algu-

nos de los montajes más importantes de estos últimos años. Dentro de este contexto hay que situar el estreno del *Layret*, de María Aurèlia Capmany y Xavier Romea. Ya con *Vent de garbí i una mica de por* (*Viento del sudoeste y un poco de miedo*, 1965) María Aurèlia Capmany había aplicado deliberadamente los postulados del teatro épico, con la precisión que requería un ejercicio escrito para la EADAG. La primera vez que vi representar el *Layret* fue en una iglesia de suburbio, llena a rebosar de trabajadores inmigrados. Aquellos hombres estaban descubriendo uno de los hitos de una lucha de la que ellos, llegados de tierras lejanas, eran los herederos. Y se identificaban con los luchadores que les habían precedido en la reivindicación y en el sufrimiento, con una Cataluña que era, con todos los derechos, la de ellos, la de los oprimidos. Acabada la representación se hizo una colecta para los huelguistas de la Harry Walker: era cuanto se pedía en estas representaciones clandestinas, pero a menudo multitudinarias, que tuvieron lugar en los barrios obreros de Barcelona y de su cinturón industrial a comienzos de los 70.

Dentro de esta corriente hay que situar *La Setmana Tragica* y *Alias Serrallonga* ya citados, espectáculos que aún siendo tan diferentes entre sí confluyen en una misma propuesta: somos herederos de un pasado que hemos de asumir a fin de ser dueños del presente. O, si lo preferimos las oligarquías olvidan sus diferencias ante el peligro de perder sus prebendas, se ayudan mutuamente a fin de aplastar los procesos reivindicativos de las diversas nacionalidades, etapa imprescindible para conseguir una sociedad basada en la igualdad y en la justicia, o sea, en la falta de represión. En *La Setmana Tragica* el papel de Lerroux, y el de su emisario Emiliano Iglesias, ofrecía curiosos paralelos con la actual actitud de Alianza Popular (más conocida como la Alianza de los López y los Fernández). En el *Layret* el entente entre los prohombres de la burguesía oligárquica y las fuerzas de la reacción castellana que armaron a los pistoleros del llamado Sindicato Libre, se proyecta también como una lección entendedora para cuantos han padecido los años del franquismo. *El brunzir de les abelles* (El zumbido de las abejas, 1976), de Josep Lluís y Rodolf Sirera, estrenada por El Rogle, lleva a escena los levantamientos cantonales acaecidos en el País Valenciano a raíz de La Gloriosa, en el siglo pasado, y constituye un análisis dramático de un momento histórico de pugna, que se cierra con el triunfo de las fuerzas conservadoras y el pacto de la Restauración.

## EL TEATRO DE LA MUERTE

TADEUSZ KANTOR

1

**Cita de Craig: Tiene que volver la marioneta. El actor vivo debe desaparecer. El hombre, creado por la naturaleza, es una ingerencia extraña en la estructura abstracta de la obra de arte.**

Según Gordon Craig, en algún lugar a orillas del Ganges, dos mujeres irrumpieron en el templo de la Divina Marioneta, que custodiaba vigilante el secreto del verdadero TEATRO. Las dos mujeres estaban celosas de este SER perfecto, envidiaban su ROL, que era el de iluminar el espíritu de los hombres con el sentimiento sagrado de la existencia de Dios; envidiaban su GLORIA. Se apropiaron de sus movimientos y de sus gestos, de sus maravillosos ropajes y se dedicaron a satisfacer los gustos vulgares de la plebe, con una mediocre parodia. Finalmente mandaron construir un templo a imagen de aquel. Había nacido el teatro moderno, éste que conocemos demasiado bien y que aún perdura: esta ruidosa Institución de utilidad pública. Al mismo tiempo había hecho su aparición el ACTOR. Para sostener su tesis, Craig cita la opinión de Eleonora Duse: «Para salvar el teatro, hay que destruirlo; es necesario que todos los actores y las actrices mueran de peste... son ellos los que obstaculizan el arte...».

2

**Teoría de Craig: el hombre-actor suplanta a la marioneta y toma su lugar, provocando de este modo la decadencia del teatro.**

Tiene algo de imponente la actitud de este gran utópico cuando afirma: «Exijo muy seriamente que retorne al teatro el concepto de supermarioneta. En el momento en que reaparezca, cualquiera podrá venerar de nuevo la belleza de la existencia y rendir un homenaje divino y jubiloso a la MUERTE». De acuerdo con la estética SIMBOLISTA, Craig consideraba al hombre como sujeto a pasiones diver-

sas, a emociones incontrollables y, por tanto, a la casualidad, elemento absolutamente ajeno a la naturaleza homogénea y a la estructura de una obra de arte, que destruye su carácter fundamental: la cohesión. Craig -del mismo modo que los simbolistas, cuyo programa tuvo en su tiempo un considerable desarrollo- tenía a sus espaldas fenómenos aislados, pero extraordinarios, que en el siglo XIX anunciaban una nueva época y también un nuevo arte: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffmann, Edgar Allan Poe. Cien años antes, y por motivos idénticos a los de Craig, Kleist había querido que el actor fuese sustituido por una marioneta, considerando que el organismo humano, sometido a las leyes de la NATURALEZA, constituye una ingerencia extraña en la ficción artística, nacida de una construcción del intelecto. Otras críticas de Kleist se centraban en los límites de las posibilidades físicas del hombre; denunciaba además la nefasta función de control permanente de la consciencia, incompatible con los conceptos de fascinación y de belleza.

3

**Del misticismo romántico de los maniqués y de las creaciones artificiales del hombre del siglo XIX al racionalismo abstracto del XX.**

Por el camino aparentemente seguro, recorrido por el hombre desde el siglo de las Luces y del racionalismo, he aquí que avanzan, saliendo repentinamente de las tinieblas, cada vez más numerosos, los DOBLES, los MANIQUÉS, los AUTÓMATAS, los HOMÚNCULOS; criaturas artificiales que constituyen una afrenta a las creaciones mismas de la NATURALEZA y que traen consigo la devastación. Resumen TODOS los sueños de la humanidad; la muerte, el horror, el terror. Se asiste a la aparición de la fe en las fuerzas misteriosas del MOVIMIENTO MECÁNICO, al nacimiento de un deseo maniaco de inventar un MECANISMO que supere en perfección, en inexorabilidad, al organismo humano, tan vulnerable. Y todo esto en un clima de satanismo, en la frontera de la charlatanería, de las prácticas ilegales de la magia, del crimen, de la pesadilla. Es la CIENCIA-FICCIÓN de la época, en la que un demoníaco cerebro humano creaba el HOMBRE ARTIFICIAL. Esto traía consigo una inmediata crisis de confianza en relación con la NATURALEZA y con aquellos campos de la actividad humana que están estrechamente vinculados a ella. Paradójicamente, es de la exasperación de estos intentos románticos y diabólicos de negar a la naturaleza el derecho a la creación, de donde nace y se



*Wielopole, Wielopole*, de Tadeusz Kantor, estrenada en 1980. (Foto: Maurizio Buscarino).

desarrolla el movimiento RACIONALISTA o incluso MATERIALISTA -cada vez más independiente y más peligrosamente alejado de la NATURALEZA- corriendo hacia un MUNDO SIN OBJETOS, hacia el CONSTRUCTIVISMO, el FUNCIONALISMO, el MAQUINISMO, la ABSTRACCIÓN y finalmente el VISUALISMO PURISTA, que reconoce únicamente la presencia física de una obra de arte. Esta hipótesis arriesgada, que tiende a fijar la génesis poco gloriosa del siglo cientifista y de la técnica, compromete únicamente mi conciencia, y sirve sólo para mi satisfacción personal.

4

El dadaísmo al introducir la realidad inmediata (los elementos de la vida), destruyó los conceptos de homogeneidad y de coherencia de la obra de arte, postulados por el simbolismo, por el «Art Nouveau» y por Craig.

Pero volvamos a la marioneta de Craig. La idea de sustituir al actor vivo por un maniquí, por una creación artificial y mecánica, en nombre de la perfecta conservación de la homogeneidad y de la coherencia de la obra de arte, está actualmente superada. En sucesivas experiencias se ha destruido la homogeneidad de la estructura de una obra de arte, introduciendo en ella elementos EXTRAÑOS, mediante «collages» y «assemblages»; la aceptación de la realidad «inmediata», «preparada»; el pleno reconocimiento de la función desempeñada por la casualidad; la introducción de la obra de arte en la estrecha frontera entre REALIDAD DE LA VIDA y FICCIÓN ARTÍSTICA; todo esto ha minimizado los escrúpulos surgidos a principios del siglo, en el período del simbolismo y del Art Nouveau. La alternativa arte autónomo y estructura cerebral o peligro del naturalismo ha dejado de ser la única posible. Si el teatro, en sus momentos de debilidad, sucumbía al organismo humano viviente y a sus leyes, era porque aceptaba, de un modo lógico y automático, esta forma de imitación de la vida, constituida por la representación y por la recreación. Por el contrario, en aquellos momentos en que el teatro era lo bastante fuerte e independiente como para poderse liberar de la opresión de la vida y del hombre, producía unos equivalentes artificiales de la vida que, plegándose a la abstracción del espacio y del tiempo, eran aún más vivos y más adecuados para alcanzar la cohesión absoluta. Hoy esta alternativa en la elección ha perdido tanto su significado como su carácter exclusivo. Porque se ha creado una situación nueva en el campo del arte, y existen nuevos ámbitos de expre-



sión. La aparición del concepto de REALIDAD INMEDIATA arrancada del contexto de la existencia ha posibilitado su ANEXIÓN, su INTEGRACIÓN en la obra de arte a través de la DECISIÓN, el GESTO o el RITUAL. Y esto es ahora mucho más fascinante, y está mucho más profundamente arraigado en el corazón de lo real que cualquier otra entidad abstracta o artificialmente elaborada, o del mundo surrealista de lo MARAVILLOSO de André Breton. Happenings, eventos y environment han revalorizado impetuosamente regiones enteras de la REALIDAD hasta aquí despreciada, liberándola del peso de sus fines elementales. Este VIRAJE de la realidad pragmática este descarrilamiento de las raíles de la práctica cotidiana ha puesto en marcha la imaginación de los hombres de un modo mucho más profundo que la realidad surrealista del sueño onírico. Es lo que, finalmente, sustrae toda importancia a los temores de ver al hombre y a su vida interferir directamente en la esfera del arte.

## 5

### De la realidad inmediata del happening a la desmaterialización de los elementos de la obra de arte.

Sin embargo, como cualquier otra fascinación, también ésta se ha convertido, después de cierto tiempo en pura CONVENCION, universal, tonta y vulgarmente puesta en marcha. Estas manipulaciones casi rituales de la realidad, vinculadas a la contestación de la CONDICIÓN ARTÍSTICA y del LUGAR reservado al arte, han empezado lentamente a asumir un sentido y un significado diferentes. La PRESENCIA material, física, del objeto y el TIEMPO PRESENTE, en el que sólo pueden figurar la actividad y la acción, han alcanzado aparentemente sus límites, y se han convertido en un obstáculo. SUPERARLOS significaba privar estas relaciones de su IMPORTANCIA material y funcional, es decir, de su posible CAPTURA. (Puesto que se trata de un período muy reciente, aún no clausurado, fluido, las consideraciones siguientes se refieren y están ligadas a mis actividades creativas personales.) El objeto (*La silla*, Oslo 1970) se volvía vacío, desprovisto de expresión, de concatenación, de puntos de referencia, de los signos de una comunicación deseada, de su mensaje; no se dirigía a ninguna parte, y se convertía en una ilusión. Situaciones y acciones quedaban encerradas en su propio CÍRCULO, ENIGMÁTICAS (*El teatro imposible*, 1973). En mi manifestación titulada *Robo con deserrojamiento* tuvo lugar una INVASIÓN ilegítima en el terreno en el que la realidad tangible

encontraba sus prolongaciones INVISIBLES. Se define cada vez con mayor claridad la función del PENSAMIENTO, de la MEMORIA y del TIEMPO

## 6

### Rechazo de la ortodoxia conceptualista y de la vanguardia oficial de las masas.

Cada vez me siento más convencido de que el concepto VIDA no puede ser reintroducido en el arte más que a través de la AUSENCIA DE VIDA, en el sentido convencional (de nuevo Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACIÓN se ha introducido en mis actividades creativas, evitando sin embargo los conjuntos ortodoxos de la lingüística y del conceptualismo. Es cierto que esta elección ha estado en parte influenciada por el gigantesco atasco que ha obstaculizado esta vía oficial y que constituye, por desgracia, el último tronco de la vía maestra DADAISTA, salpicada de sus slogans ARTE TOTAL, TODO ES ARTE, TODOS SON ARTISTAS, EL ARTE EN VUESTRA CABEZA, etcétera.

No me gustan los atascos. En 1973 esboqué un nuevo manifiesto, que toma en consideración esta situación falsa. Empieza así: «Después de Verdun el Cabaret Voltaire y el WC de Marcel Duchamp, cuándo el «hecho artístico: ha sido tapado por el, rugido de la Gran Bertha, la DECISIÓN ha resultado ser la única posibilidad para el hombre de osar algo hace poco o aún hoy inconcebible. Ha sido durante mucho tiempo el primer estímulo para la creación, una condición y una definición del arte. En estos últimos tiempos, miles de individuos mediocres toman decisiones sin escrúpulos de ninguna clase. La decisión se ha convertido en un hecho banal y habitual. El camino peligroso de ayer se ha vuelto una hermosa autopista donde la seguridad y la señalización han mejorado considerablemente. Guías, compendios, señales, insignias, centros, organizaciones de arte. Esto es lo que garantiza la perfecta creación artística. Somos testigos de un ALISTAMIENTO MASIVO de comandos de artistas, de guerrilleros, de artistas de asalto, de artistas recaderos, de escribanos, de viajantes de comercio, de saltimbanquis, de directivos de oficinas y de agencias. Sobre esta autopista ya oficial, el tráfico, que amenaza con ahogarnos bajo un torrente de garabatos insignificantes y de pretendidos golpes de escena, va aumentando día a día. Hay que abandonarla cuanto antes.

¡Pero no es tan fácil! Razón de más, porque está en su punto álgido -ciega y garantizada por el altísimo prestigio del

INTELECTO, que recubre indiferentemente al sabio y al estúpido- la OMNIPRESENTE VANGUARDIA...

## 7

### Por los caminos secundarios de la vanguardia oficial. Aparecen los maniquís.

Mi firme decisión de no aceptar las soluciones del conceptualismo, aunque me parecieran la única salida al camino emprendido, me ha obligado a ordenar, tratando de circunscribirlos, los hechos antes citados, que han encaminado la última fase de mi actividad creativa por senderos secundarios, capaces de ofrecerme mayores posibilidades de desembocar en lo DESCONOCIDO. Esta situación me inspira más confianza que cualquier otra. Todo nuevo período comienza siempre con intentos no muy significativos, apenas perceptibles, casi en sordina, al no tener mucho en común con el camino trazado; intentos privados, íntimos, casi difícilmente confesables. Poco claros, de todos modos. ¡Y difíciles! Esos son los momentos más fascinantes y más ricos en sentido de la creación artística. De pronto me he interesado por la naturaleza de los MANIQUÍ. El maniquí en mi montaje de *La Gallina acuática de Witkacy* (1967) y los maniquís de *los Zapateros del mismo Witkacy* (1970) tenían una función específica; constituían una especie de prolongación inmaterial, una especie de ÓRGANO COMPLEMENTARIO del actor que era su propietario. En cuanto a los que utilicé en gran número en la puesta en escena de *La Balladyna* de Slowacki, constituían los DOBLES de sus personajes vivos, como dotados de una CONSCIENCIA SUPERIOR, adquirida tras el fin de sus vidas. Estos maniquís llevaban ya, de modo visible, la huella de la MUERTE.

## 8

### El maniquí como manifestación de la realidad más trivial. Como un proceso de trascendencia, un objeto vacío, una ilusión, un mensaje de muerte, un modelo para el actor.

El maniquí que utilicé en 1967 en el *Cri-cot 2* (*La gallina acuática*) ha sido, después de *El eterno peregrino* y *los Embalajes humanos*, el personaje sucesivo que entró de un modo natural en mi Colección, como otro fenómeno de apoyo a la convicción, arraigada ya desde hace mucho tiempo, de que sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y despreciados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objetos.



Escena de *Wielopole, Wielopole*, por el grupo Cricot 2. (Foto: Bielva).

Maniqués y estatuas de cera han existido siempre, pero como aislados, alejados, al margen de la cultura consagrada, en los puestos de los mercados, en los barracones ambiguos de las ferias, lejos de los espléndidos templos del arte, observados como curiosidades despreciables, aptas tan sólo para satisfacer los gustos del vulgo. Pero precisamente por esta razón son ellos -mucho más que los académicos ejemplares de museo- los que pueden, en el tiempo de una rápida mirada, alzar un jirón de velo. Los maniqués tienen también

el olor del pecado, de una trasgresión delictuosa. La existencia de estas criaturas, creadas a imagen del hombre de un modo casi sacrilego y clandestino fruto de procedimientos heréticos, lleva la marca del aspecto oscuro, nocturno, sedicioso del proceso humano, la huella del crimen y el estigma de la muerte como fuente de conocimiento. La impresión confusa, inexplicable, de que la muerte y la nada liberan su mensaje inquietante a través de una criatura que manifiesta de un modo ilusorio los caracteres de la vida, aunque esté privada de consciencia y de destino. Esto es lo que provoca en nosotros esa sensación de transgresión al tiempo rechazo y atracción. Prohibición y fascinación. El acto de acusación ha acabado con todos los argumentos. Lo primero que ha sufrido al ataque ha sido el mecanismo mismo de esta

acción, considerada con ligereza como fin a sí misma, y desde entonces relegada entre las formas mediocres de creación, artística, en el montón de la imitación de la ilusión engañosa destinada a engañar al espectador como los trucos de un prestidigitador de feria, de la utilización de artificios ingenuos que escapan a los conceptos estéticos, del uso fraudulento de las apariencias, de las prácticas de charlatán. Y para completar la obra se añadían en el proceso las acusaciones de una filosofía que, desde Platón y aún hoy, a menudo atribuye al arte la finalidad de revelar el Ser y su espiritualidad, en lugar de bucear en la concreción material del mundo en este engaño de apariencias, que representa el nivel más bajo de la existencia. No creo que un MANIQUÍ (o una ESTATUA DE CERA) pueda sustituir, como pretendi-



an Kleist o Craig, a un ACTOR VIVO. Sería fácil, incluso demasiado ingenuo. Me esfuerzo por determinar los motivos y la finalidad de esta entidad insólita, surgida de modo imprevisible en mis pensamientos y en mis ideas. Su aparición concuerda con la convicción cada vez más fuerte de que la vida en el arte puede expresarse únicamente mediante la falta de vida y el recurso a la muerte, mediante unas apariencias, mediante la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro un maniquí debe convertirse en un MODELO que encarna y transmite un sentimiento profundo de la muerte y de la condición de los muertos. Un modelo para el ACTOR VIVO.

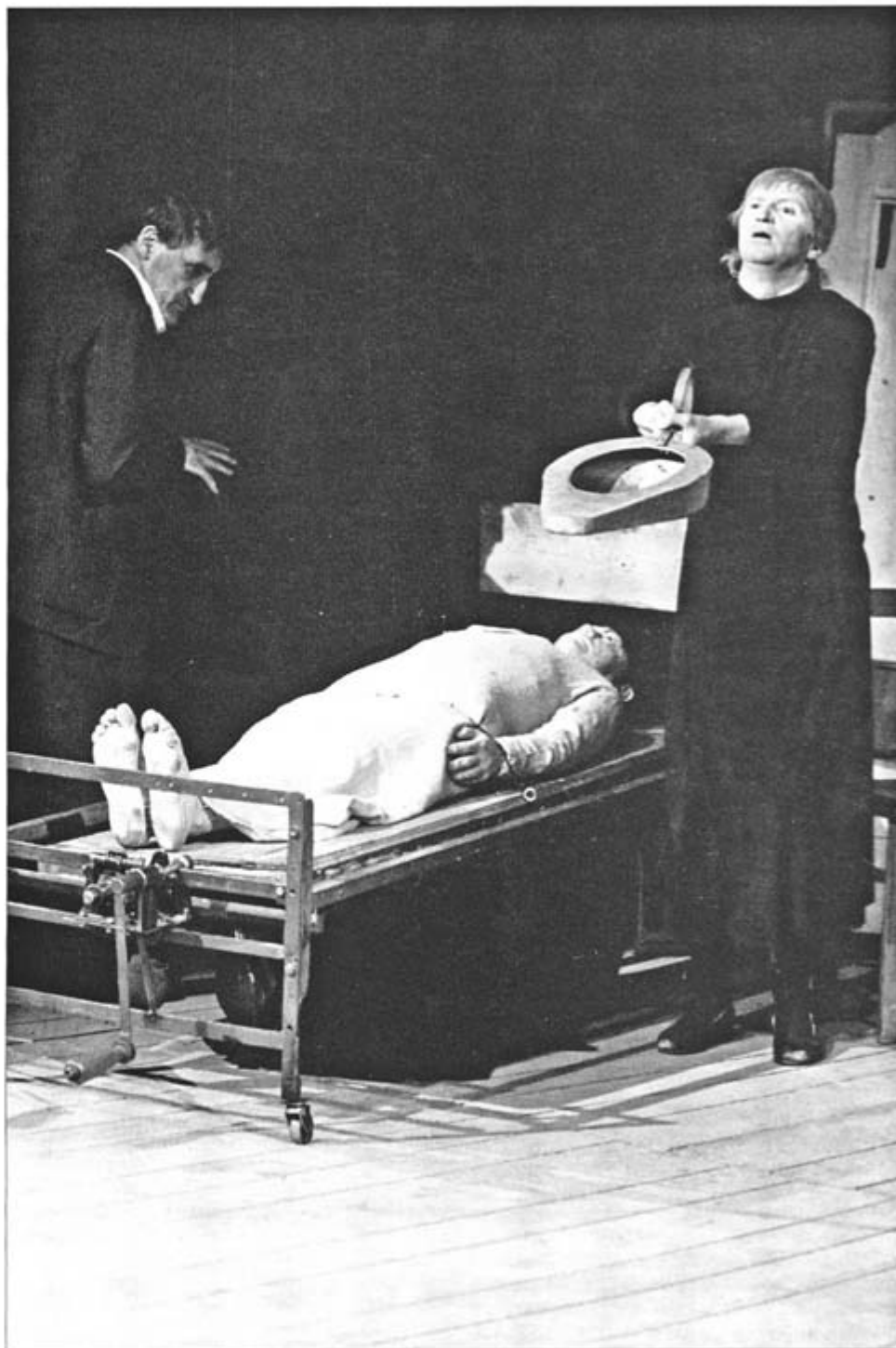
9

**Mi interpretación de la situación descrita por Graig. La aparición del actor vivo, momento revolucionario. El descubrimiento de la imagen del hombre.**

Extraigo mis consideraciones de las fuentes del teatro; pero de hecho son aplicables al conjunto del arte actual.

Se puede pensar que la descripción imaginada por Craig de las circunstancias en que ha aparecido el actor, en la que está contenido un análisis terriblemente acusador, debería servir al autor como punto de partida para sus ideas sobre la SUPER-MARIONETA. Aunque yo sea un admirador del soberbio desprecio profesado por Craig y de sus apasionadas diatribas -sobre todo en comparación con la total decadencia del teatro contemporáneo- debo sin embargo distanciarme de las soluciones, por todos conocidas, que ha introducido en la condición del actor, aún asumiendo la primera parte de su credo, en que niega al teatro institucional toda razón de existir en el campo del arte. Porque el momento en que un ACTOR apareció por vez primera ante un AUDITORIO (por emplear el término actual) me parece, por el contrario, un momento revolucionario y de vanguardia. Trataré también de aglutinar y de hacer entrar en la historia una imagen opuesta, cuyos acontecimientos tendrán un significado inverso:

He aquí que, del círculo compacto de las costumbres y de los ritos religiosos, de las ceremonias y de las actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN que acababa de tomar la temeraria decisión de despegarse de la comunidad cultural. Lo que le impulsó no fue ni el orgullo (como en el caso de Craig), ni el deseo de llamar la atención general. Solución excesivamente simplista. Yo lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un hereje, libre y trágico por haberse atrevido a quedarse solo con su suerte y su destino. Y si añadimos con su ROL, tenemos ante nosotros al ACTOR. La



*La clase muerta, de Tadeusz Kantor, por Cricot 2, estrenada en 1975. (Foto: Bielva).*

revuelta se ha desarrollado en el campo del arte. Este hecho, o mejor aún, esta manifestación, ha provocado probablemente una gran turbación en los espíritus y ha suscitado opiniones contradictorias.

Seguramente este ACTO habrá sido considerado como una traición a las antiguas tradiciones y a las prácticas del culto; se habrá tomado como una manifestación de orgullo profano, de ateísmo, de peligrosas tendencias subversivas, se habrá gritado al escándalo, a la inmoralidad, a la indecencia; el hombre habrá sido considerado un vulgar bufón, un cómico un exhibicionista, un depravado. El propio actor, marginado por la sociedad, se habría conquistado no sólo enemigos feroces sino también admiradores fanáticos. Oprobio y gloria fundidos.

Sería un formalismo ridículo y superficial querer explicar este acto de RUPTURA con el egotismo, el deseo de gloria o una inclinación natural a la ostentación. El objetivo debe ser más alto, una COMUNICACIÓN de importancia capital. Tratemos de figurarnos esta fascinante situación: FRENTE a aquellos que habían permanecido apartados se ha alzado un HOMBRE PERFECTAMENTE similar a cada uno de ellos y sin embargo (por alguna operación misteriosa y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente EXTRAÑO, como habitado por la muerte, separado de ellos por una BARRERA que, aunque invisible, no era por ello menos espantosa e inconcebible, de modo que su verdadero sentido y el HORROR sólo pueden revelarse en el SUEÑO. Así en la luz cegadora de un relámpago divisaron de pronto la IMAGEN DEL HOMBRE, bulliciosa, trágicamente clownesca, como si lo vieran por PRIMERA VEZ, como si acabaran de verse a sí mismos. Fue seguramente una impresión que puede definirse como metafísica. Esta imagen viviente del HOMBRE que sale de las tinieblas, que prosigue su camino hacia adelante constituía un MANIFIESTO, radiante, de su nueva CONDICIÓN HUMANA, sólo HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONSCIENCIA trágica que media su DESTINO según una medida implacable y definitiva, la medida de la MUERTE. Y de los espacios de la MUERTE provenía este MANIFIESTO revelador, para provocar en el público (por emplear un término actual) esta impresión metafísica. También los medios y el arte de este hombre, el ACTOR (por seguir utilizando nuestro vocabulario), volvían a vincularse a la MUERTE, a su trágica y horrible belleza. Debemos devolver a la relación ESPECTADOR/ACTOR su significado esencial. Debemos resucitar el impacto original del momento en que un hombre (actor) apareció por vez primera

frente a otros hombres (espectadores perfectamente similar a cada uno de nosotros y sin embargo infinitamente ajeno, más allá de esa barrera que no puede ser superada).

10

#### Recapitulación.

Aunque se pueda sospechar o más bien acusarnos de alimentar escrúpulos desfasados, desterraremos los prejuicios y los miedos innatos y, para conseguir mejor circunscribir la imagen en el interés de eventuales conclusiones, trazaremos los límites de esta frontera que se llama: LA CONDICIÓN DE LA MUERTE porque constituye la referencia más avanzada ya no amenazada por los conformismos de la CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE ...esta relación particular que atrae y rechaza a un tiempo entre los vivos y los muertos que, hace poco, cuando aún estaban con vida no concedían en absoluto lugar a espectáculos inesperados a divisiones inútiles, al desorden.

No eran diferentes y no se daban importancia y en virtud de este rasgo aparentemente banal pero, como ya se verá, muy importante, eran simplemente, normalmente, respetuosamente no perceptibles.

He aquí que ahora, de pronto del otro lado, delante de nosotros, provocan sorpresa como si se les viera por primera vez expuestos en una ambigua ceremonia: ensalzados y rechazados a un tiempo irremisiblemente otros e infinitamente extraños, y más aún: desprovistos, de alguna manera, de todo sentido al no estar entre los que cuentan sin la más leve esperanza de ocupar un lugar decisivo en las tramas de la vida que son accesibles, familiares, ineligibles para nosotros pero para ellos carecen de significado.

Si creemos que el rasgo dominante de los hombres vivos es la rapidez y la facilidad para estrechar entre sí múltiples relaciones vitales, sólo frente a los muertos surge en nosotros la consciencia imprevista y sorprendente de que esta característica esencial de los vivos ha sido posibles gracias a su total falta de diferencias a su banalidad a su identificación universal que destruye despiadadamente toda ilusión diferente o contraria de su común propiedad, sancionada siempre en vigor de permanecer indiferenciados.

Sólo los muertos se convierten: en perceptibles (para los vivos) alcanzando así, al más alto precio su estatuto su singularidad su resplandeciente SILUETA casi como en el circo.

Pipirijaina, 25 (abril 1983): 61-68.

## TEATRO DE LAS NACIONALIDADES. GALICIA. EL NUEVO TEATRO GALLEGO

MANUEL LORENZO

Hoy vamos, decididamente, a un teatro que quiere enraizarse en la historia reciente de Galicia, ser testimonio de la situación y, en lo posible, arma que sirva a la descolonización; empresa ésta que ha comprometido últimamente a numerosos grupos de teatro. La lucha por un teatro nuestro y de lo nuestro empieza con los precursores, aún diría que con aquel don Francisco María de la Iglesia que se ufana, en 1882, de haber escrito el "primeiro drama en dialecto gallego". Y ello es fácil de entender si no se olvida el carácter popular de nuestros movimientos sociales, determinado por una estructura socioeconómica -cuyo origen es, naturalmente, político- que impidió la existencia de una gran burguesía, y, en consecuencia, de toda esa escritura apátrida que habría pretendido justificarla. Puede decirse, en líneas generales, que aún esa rémora es inactuante entre nosotros. La carrera de los grandes vinculeros gallegos -fueran políticos o literatos- se hizo en Madrid.

#### Con las raíces en la historia reciente

Sin grandes concentraciones urbanas, sin grandes cosas que hacer en ellas, los hombres del "Rexurdimento" primero, y luego el importante grupo de las "Irmandes de Fala", surgido en 1916, y que sería el germen del futuro Partido Gallegista, no precisaban ruralizarse para llegar al pueblo, pues el pueblo está allí, en las ciudades y en los centros de comarca; y el hecho de expresarse en el idioma popular era una consecuencia y no una causa, -como a veces se dijo- de la situación. En todo tiempo y muy acentuadamente hoy mismo, el uso cultural o simplemente normal de nuestro idioma es, en cierto modo, el ejercicio de una rebeldía. El teatro gallego

empieza a organizarse, a normalizarse en el año 1919, cuando la Irmandade de la Coruña funda un Conservatorio Nazonal de Arte Galega, que habría de llamarse algo más tarde Escola Dramática Galega. La primera obra estrenada será *A man de Santiña*, que escribe el poeta Ramón Cabanillas con el propósito de dignificar, de darle rango cultural definitivo, a la lengua materna de los marginados, es decir, a la que hablaba un 90% de la población. El director de la Escola, Leandro Carré, recientemente fallecido, señala aquella pieza como histórica, pues sobre estar escrita en una prosa bellísima, no presenta personajes burdos, propios de las "paroladas" que tanto empezaban a abundar. Estos hombres de las Irmandades son muy cautos, llegando a prescindir, en ocasiones, de aquellos maltratados personajes populares, que, desde entonces, sólo aparecerán en el teatro revestidos de honestísimos sentimientos. Nadie se atreve a ser mordaz. Nadie, a excepción, tal vez, de Armando Cotarelo Valledor, en su magnífica pieza *Mourenza*, pondrá en alguna situación difícil -para su honra- a personajes populares; en este caso una familia de marineros. En un opúsculo, el viejo Carré la emprende con esta obra, a la que considera "falsa e aldraxante". El pacto con las fórmulas teatrales que entonces se cocinaban en Madrid -léase Marquina, Villaespesa, pero principalmente Linares Rivas y Benavente-, les parecía en cambio, más normal a algunos de estos autores, que el error de los bienintencionados sainetistas.

## La búsqueda de la identidad nacional

También se cultivó con frecuencia el teatro histórico, cuyos iniciadores habían sido Galo Salinas y Xan Cuveiro Piñol. Teatro que las Irmandades convierten en apología de la Patria -*O Mariscal*, de Cabanillas, que interpreta según el romántico historiador Vicetto, la figura del noble feudal Pardo de Cela, prototipo literario de todas las virtudes de la raza, valdría como ejemplo-. Esta corriente de teatro histórico, cuyo objeto es la búsqueda de una identidad nacional, no se perdió en Galicia. A través de Cotarelo -*Hostia*, 1926, contemporánea a *O Mariscal*-, pasa a Daniel Cortezón -*Os Irmandiños*, *Prisciliano*, *Pebro Madruga*, etc.-, a Manuel María y a otros jóvenes autores, cuyo empeño en desmitificar antiguos episodios de la historia gallega se complementa con la discusión crítica de hechos contemporáneos. Brecht entra así, entre nosotros, traído por la necesidad. También por pura necesidad de



expresar el complejo imaginativo de la vida popular, nos había traído Castela *Os vellos non deben de namorarse*: consecuencia y resumen de las aspiraciones de un teatro gallego de Arte, síntesis de todas las experiencias expresivas, que el rianxeiro actualiza leyendo revistas francesas, pintando telas para la Polifónica de Pontevedra, acudiendo a "La Chauve Souris", de Nikita Balief, estudiando las maquetas de Remisoff y Sudeikin, asesorándose con su amigo Otero Pedrayo -cuyo teatro breve, de reciente aparición, es tal vez lo más importante que se hay escrito en Galicia-; estudiando, con el escenógrafo Camilo Díaz, los secretos técnicos del arte escenográfico...

## La resistencia

La necesidad, siempre la necesidad. Fue también ella la que, tras el año 36, hace surgir en la República Argentina, capital de los gallegos desterrados, un tea-

tro para los emigrantes: la Compañía Gallega Maruja Villanueva, que había fundado Manuel Daniel Varela Buxán, y que dio a la colonia representaciones durante nueve años -fue esta compañía la que estrenó en Buenos Aires la obra de Castela-. Otras empresas del destierro, como el Teatro Popular Galego, fundado por Eduardo Blanco Amor, o las esporádicas representaciones que aún se dan en la Federación de Sociedades Gallegas, hablan no más que de una resistencia de nuestras mejores gentes -tales empresas nunca han sido clasistas o mecánicamente intelectuales-. Resistencia ante el hecho colonizador que en los años 50, aún muy tímidamente, torna a manifestarse en la metrópoli con la vuelta a las publicaciones -la primera editorial de la posguerra, Galaxia, inaugura la década, los ensayos teatrales de las nuevas generaciones universitarias y el trabajo episódico de algunos grupos: entre ellos, el cuadro dramático de la Coral compostelana "Cantigas e Agari-





En página anterior, portada del monográfico sobre el teatro gallego (Pipirijaina. Textos, 15). Sobre estas líneas, *Os vellos no deben de namorarse*, de Alfonso R. Castelao, representado en Centro Dramático Galego, en 1985.

mos", que dirigida por Rodolfo López Veiga - o, más adelante, los grupos de cámara, dentro de las inevitables contradicciones debidas a su origen y al medio en que se desenvuelven-. Publicaciones, Concursos -éstos en gran número, aunque con poca incidencia-, representaciones más o menos aisladas, más o menos temidas por la administración central, que tiene ocasión de observar como unas humildes funciones de Castelao o Cunqueiro se convierten en masivas concentraciones del viejo y nuevo galleguismo.

Y finalmente, el teatro independiente,

que es lo mismo que la nueva conciencia de la juventud. Censuras, prohibiciones, todos los resortes del poder puestos en marcha para que no prospere el avance del galleguismo, que en los años 60 ya tenía unas conquistas proyectadas: el teatro, la "nova canción", la creación de asociaciones culturales, la concreción en partidos políticos de antiguas y de nuevas militancias. La consecuencia, en fin, de todo aquello fue una nueva relación de fuerzas entre el pueblo gallego y sus depreadores. Relación que desde entonces se ha venido mostrando revisable a plazos muy cortos.

### El colonialismo

El actual teatro gallego no parte, pues, de unos supuestos absolutamente originales. La tan cacareada industrialización, que de ser rigurosa y científica podría haber modificado considerablemente el status social de Galicia, y, en consecuen-

cia, el signo de los movimientos culturales, se ha desvelado, en cambio, como primera baza de la política colonizadora, hoy combatida por la casi generalidad de los grupos políticos, profesionales, y por una buena parte del campesinado, cada vez más consciente del significado último de esta agresión imperialista, tal vez la más feroz de cuantas nuestro pueblo haya padecido. Entre tanto, mientras la propia Galicia no haya conquistado la entidad política que le corresponde, es posible que en el campo teatral no ocurran grandes novedades por lo que respecta a un cambio de línea o a una diversificación de las propuestas. Quien más, quien menos, todos se van dando cuenta de las exigencias actuales del compromiso y de la urgencia de aplicar los hallazgos teatrales a una lucha común; más aún, de la necesidad de buscar formas adecuadas al momento trascendente, singularmente activo, que se está viviendo. En este sentido, si el fenómeno es nuevo, y si está todavía en pañales. Hay que desmontar, por una parte, el viejo tinglado del teatro decimonónico -que tan fielmente recogieron, en su día, los grupos de cámara- y evitar, por otra, el caer en la ingenuidad de considerar al pueblo como un ente simplemente educable. Día a día, en cualquier parte del mundo, hay un grupo de gentes que se plantean así las cosas. El teatro o la cultura que hacen pueden resultar muy regresivos. El colonialismo de la ciudad al campo sería, además de demagógico, anormal y criminal. "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo" es la fórmula política que puede darnos más disgustos. En Ribadavia, ciudad donde se celebran las más importantes Mostras de teatro gallego, el tema sale a discusión constantemente. En una reciente Mostra de Teatro Popular en Vigo, fueron los vecinos de los barrios y los más comprometidos artistas e intelectuales quienes dieron la respuesta más correcta, a mi entender, a esa corriente de despotismo ilustrado -tan poco ilustrado, tan poco ilustre- que a veces quieren ejercer, en nombre del pueblo y de la democracia, una representatividad ficticia; el derecho, en última instancia, a seguir siendo elite. Pues bien, en Vigo, como es presumible que siga ocurriendo desde ahora en cuantas manifestaciones comprendan al teatro gallego en su conjunto, la antigua excepción pudo convertirse en regla, gracias, precisamente, a haber entrado algunos grupos de teatro en el campo de lo concreto, reclamando del público potencial -los ciudadanos de los barrios- colaboración en la urdimbre de unos actos que, por primera vez salían de sus lugares habituales de residencia, para instalarse allí donde tenía un sentido su realización.



## Dos instancias, rural y urbana

Es el mundo rural, sin embargo, el más apetecido de los grupos de teatro, pues en él radica nuestro pasado y el proyecto de nuestro único futuro posible. La estructura social, donde ya no es arcaica, se ha desarrollado en un sentido inverso al natural, gracias al colonialismo. El gallego, agredido por la maquinaria del consumo, se desfaza. Un pueblo campesino o marinero, amante de su tierra, emigrante por fuerza, entra a tropel en la ciudad; no para comerciar, no para instruirse; sí, en cambio, para poder vivir; para comprar en la plaza, a muy alto precio, los productos que él mismo cultivaba. Monta pequeños negocios, o se instala en una fábrica. Manda a sus hijos a una escuela cuya agresividad es científica; se desentiende, en cierto modo, de lo que constituye su cultura, cuyos elementos traspasa, ya deformados, al nuevo habitat. Hoy estamos teniendo unas ciudades de transterrados, estamos asistiendo al nacimiento de una nueva colectividad, hacinada en barrios estrechos, y que empieza a modificar profundamente unas formas de vida que parecían inamovibles. El agro, entre tanto, languidece. Toda una cultura campesina secular retrocede ante esa nueva frontera del éxodo a la villa, que completa la ya tradicional emigración. Galicia, sin embargo, y a marchas forzadas, se regaleguiza, se enraíza cada vez más en sí misma. Pero esta nueva conciencia actúa, principalmente, en las urbes, ante los ojos sorprendidos del labriego, que es quien ha padecido -y sigue padeciendo- las más graves consecuencias de la doma y castración que descubría el antiguo cronista castellano.

Encuentra, pues, el teatro, un doble frente de actuación como elemento desalienador, por una parte, y, por otra, articulador de ambas instancias, rural y urbana, en el sentido cultural más amplio. Parece que hay una tendencia, entre los grupos teatrales a democratizarse, a desentenderse de lo que podríamos llamar experimentalismo, y a centrar su trabajo en la busca de esas formas de comunicación que el pueblo emplea espontáneamente -y cuyo arraigo está en razón directa de la necesidad que las provoca-; además de una masiva comprensión -aunque no siempre llegue a darse en la práctica- de que un teatro nacional gallego ha de ponerse a la altura de nuestro tiempo, conectándose a las luchas de orden socioestético y profesional indisociables de su propia existencia.

## LA CRUZ Y LA MEDIA LUNA

ROBERT MARRAST (\*)

Cervantes pudo saciar la sed de novedades del público de Madrid. Durante su estancia en Argel, su memoria grabó mil variadas escenas de renegados, secuencias de cobardía, de valor o de crueldad ocurridas en el mundo de los cautivos, con los que compartió la existencia.

En el momento de su regreso a España, asiste a la estrecha confrontación de dos civilizaciones opuestas, en lucha por una hegemonía. Es una experiencia excepcional para un escritor. De este Islam, cuya sombra de amenaza se extendía entonces sobre España, nos ofrece una visión auténtica, sensiblemente distante del simple disfraz moro que iba a caracterizar, en transcurso de este último cuarto del siglo XVI, una corriente extraordinaria en literatura. El mismo se sacrificará a dicha corriente cuando escriba *El Gallardo español*, dándonos con *La gran Sultana* un exponente de lo más fantástico, de lo maravilloso oriental. Pero, por el momento, nos ofrece recuerdos totalmente frescos, casi en bruto, con la primera de sus comedias de lema árabe: *El trato de Argel*.

No hay que buscar en este texto una progresión dramática rigurosa. Como lo sugiere su título, la obra se compone de cuadros que ponen en escena algunos personajes elegidos entre los tipos más característicos de la sociedad de los cautivos y de sus dueños. Aurelio y Silvia son cristianos que ha separado una razzia. Leonardo procura mejorar su condición gracias a los favores de su patrona; Sayavedra reflexiona sobre la suerte de los cristianos prisioneros.

Dos mozalbetes, Pedro y Yuzuf, son separados de sus padres por el mercader de esclavos. Para introducir un hilo conductor entre los episodios, Cervantes imagina a Zahara enamorada de Aurelio, y Yuzuf de Silvia. Los dos españoles se muestran poco proclives a los avances de aquellos, Yuzuf pide a Aurelio que hable en su favor a Silvia y que Zahara interceda delante de Silvia para obtener las gracias de Aurelio, todo es elemental en la cons-

trucción técnica. Sin embargo, *El trato de Argel* es una de las primeras obras españolas en donde aparece el procedimiento de la doble intriga, que Cervantes repetirá algunos años más tarde, bajo la misma forma, en *Los Baños de Argel*. Le importaba excitar la piedad de los españoles por las miserias de sus compatriotas cautivos, y justificar la política de su país, de cara al mundo islámico y bárbaro.

El monólogo de Aurelio que abre la primera jornada, plantea de golpe la condición dolorosa en que se encuentra: miseria del cuerpo, miseria del alma, acrecentadas aún más por el combate que debe sostener contra su sensual patrona. El recuerdo de Silvia debe ayudarlo a soportar un nuevo asalto de Zahara. La pureza de sentimientos confiere instantáneamente a Aurelio una dignidad superior: él es el cristiano, defensor del ideal espiritual más elevado, sometido a la prueba de una tentación carnal precisa.

Desde sus primeras palabras, Zahara aparece como la encarnación de una moral diametralmente opuesta, la moral del placer.

Zahara y Aurelio no hablan el mismo lenguaje. Esto es lo que Cervantes ha querido expresar, poco acertadamente a veces, pero con suficiente claridad para que nosotros entendamos el sentido de la presencia de dos seres separados por un foso secular de incompreensión.

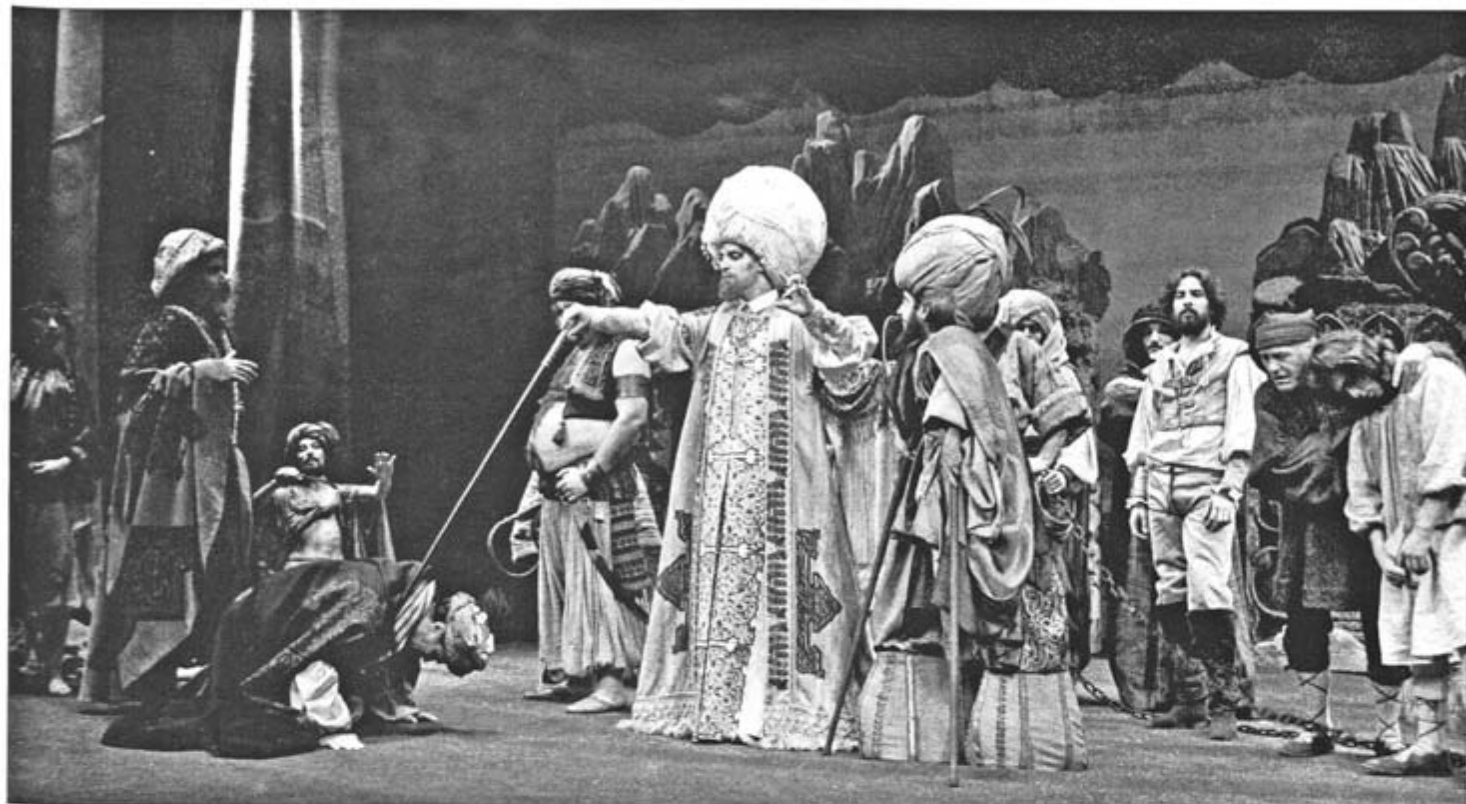
«La ley que observe -dirá Aurelio- no permite que te obedezca en ese punto; me castigaría rigurosamente. Incluso si tú estuvieras bautizada, sería imposible puesto que estás casada. Estoy decidido a morir antes que satisfacer tu deseo. Mi resolución es firme.»

### Mártires y renegados

Al lado de la virtuosa y heroica figura de Aurelio, Cervantes nos presenta a un cautivo que prefiere seguir el camino fácil. La escena siguiente no ofrece ninguna transición, ninguna unión con la precedente, sólo la voluntad de contraste entre dos elecciones posibles.

Con el fin de subrayar su intención de una manera más precisa, el autor se pone aquí en escena con los rasgos de Sayavedra, el segundo apellido de Cervantes. Este Sayavedra representa en la obra el papel de una especie de conciencia objetiva que personifica, con más o menos éxito, los argumentos de la piedad y del patriotismo. Para Leonardo, las lágrimas y las quejas son vanas; él ha encontrado el medio más simple de hacer de tripas corazón:

"Si por azar imitara tu conducta, sería forzado a arrojar me en brazos del hambre.



**Los baños de Argel, de Cervantes, dirigido por Francisco Nieva en 1979.**

Sé muy bien que el cautiverio no es un placer, pero yo hago oídos sordos a la fatiga, y casi nunca pienso en ello. Tengo a mi patrona por amante. Como ves me trata bien; no hago nada y me paseo."

Leonardo no ve otra solución a su problema personal, resuelto en el plano de las relaciones sociales y materiales. No es en Dios en quien deposita su esperanza de libertad. Acaba de saber que Felipe II ha pasado revista a algunos regimientos en Badajoz; se guarda en secreto su destino, pero sin ningún género de dudas formarán parte de una expedición a Argel.

El largo discurso de Sayavedra expresa el verdadero punto de vista del dramaturgo. Se encuentran aquí los mismos términos de la *Epístola en verso* que Cervantes dirigió a Mateo Vázquez para pedir al rey que mandase una ofensiva definitiva contra Argel. Toda esta escena entre Leonardo y Sayavedra tiene un fin extra-dramático: destinada a hacernos conocer, tras una visión social de las relaciones con el Islam,

el aspecto político de este problema, tratado fuera de todo conflicto personal. La posesión de España estaba netamente definida por la voluntad de sus soberanos, Carlos V y Felipe II, de conservar para su país el papel de campeón del catolicismo en Europa. La Cruzada contra los turcos fue primeramente una guerra religiosa, destinada a repeler ante todo un peligro espiritual. Luego, como lo hace notar Casaldueiro, la cuestión de Oriente llegó a ser, poco a poco, un aspecto de la lucha por la hegemonía que se entabla entre Inglaterra y España, el mundo protestante y el mundo católico. La amenaza de los piratas berberiscos sobre las costas mediterráneas era sentida igualmente por todos los compatriotas de Cervantes. Por otra parte, la revuelta de los moriscos en Las Alpujarras hará tomar conciencia de un peligro inminente, la presencia de un irreductible núcleo islámico en el centro mismo de España.

El parlamento de Sayavedra, verdadera parábasis, reviste, en este contexto político, el sentido de una llamada a la conciencia patriótica y religiosa. La acumulación de episodios deslavazados sólo tiene el fin de ilustrarnos, con ejemplos precisos, los argumentos que dicho parlamento contiene.

El episodio siguiente introduce a un muchacho, Sebastián, quien llega indignado por el espectáculo que acaba de ver: un renegado ha sido juzgado y condenado a la hoguera por el Tribunal de la Inquisición de Valencia, tras haber sido hecho prisionero en el curso de una razzia. Entonces, la familia del renegado ha comprado a un sacerdote cautivo, y le ha quedado vivo con el concurso de la población moral. El sentencioso Sayavedra entresaca la lección de los hechos.

"Seca tus lágrimas, amigo mío; no hay que llorar por aquellos que van directamente al cielo sino por aquellos que se encuentran aquí abajo: la suerte de aquel que acaba su vida por parecida muerte parece doloroso a los ojos de los hombres y, sin embargo, es una vida mejor la que comienza para él. No podemos sufrir que la muerte de Valencia sea vengada en Argel. En nuestro país la justicia castiga al malo; en éste la crueldad muestra el poder de la injusticia."

## La intolerancia

Sería difícil expresar una teoría de la intolerancia. Esta justicia, si tiene el mérito de proscribir cualquier venganza como

contraria a los principios elementales de caridad, es un arma terriblemente peligrosa. La libertad de conciencia se entiende en esta época de una manera bastante peyorativa y no podría ser un principio general. Para la España católica significa libertad de suprimir cualquier ataque a la existencia de la única religión reconocida. Por consiguiente, la muerte en la hoguera sólo es justa si es ordenada en nombre de Dios; en los demás casos, no es más que un castigo cruel inspirado por el odio, y si el cuerpo perece entre las llamas, el alma tiene asegurada su entrada en el reino de los bienaventurados. Cada hombre puede así, en el momento del suplicio, identificarse con el Redentor. Leonardo, pues, es libre de elegir otra vía.

La segunda y tercera jornadas están casi enteramente consagradas a los episodios del juego entre Yuzuf-Silvia y Aurelio-Zahara. Notemos que el renegado y la morisca están casados, mientras que los dos españoles sólo tienen compromisos amorosos. No es casual esta diferencia de estado civil. Cervantes la ha imaginado para hacer más patética la situación de los jóvenes: el triunfo de Aurelio sobre sí mismo será más brillante, puesto que ningún sacramento le une aún a Silvia. La cuestión del honor conyugal no se plantea aquí: la comedia no ha descubierto aún sus posibilidades dramáticas. La superioridad espiritual y moral de la pareja de cautivos ha sido ya demostrada en lo que concierne a Aurelio. Ahora le toca el turno a Silvia.

Cervantes nos la presenta hábilmente antes de su aparición en escena, por boca de Yuzuf. Se admira su belleza y su constancia que fuerza al respeto. El moro hubiera podido muy bien ejercer sobre ella el derecho del más fuerte, pero no se atreve.

En su entrevista con Silvia, Yuzuf se expresa como un perfecto caballero. Silvia imagina o quiere imaginar que él la ha comprado para pedir un fuerte rescate, al creerla rica. Pero el renegado pone las cosas en su punto con una obstinación cortés. Quiere convertirse en su esclavo. Se trata de una glorificación del ideal católico que se identifica con el ideal política del momento. En una escena de magia, Fátima, sirviente de Zahara, llamará en su ayuda a los demonios para triunfar sobre el inquebrantable Aurelio.

Alrededor de la historia gravitan varias intrigas secundarias que se reducen a menudo a cuadros edificantes que tienen por tema las penas del cautiverio.

## Refundición de temas

*Los Baños de Argel* es una refundición feliz de *Los Tratos de Argel*. A la intriga



amorosa que formaba la trama de esta última obra, Cervantes añade una segunda historia: la de los amores del cautivo Lope y de la morisca Zara. El movimiento dramático está mejor trazado y la acción más dispersa: Había que imitar las novedades introducidas por Lope de Vega y dejar en paz a Aristóteles. La primera jornada comienza con una escena de saqueo en la costa española en el momento de una razía dirigida por el moro Caurali y el renegado Yuzuf. Este principio, extremadamente rápido, es presentado como una serie de secuencias cinematográficas destinadas a colocar en primer plano a ciertos personajes: un viejo a quien se le quita sus hijos (reflejo de las costumbres sociales del momento la madre desaparece del teatro en donde la autoridad familiar está reservada exclusivamente al padre), un sacristán miedoso; una mujer, Constanza, raptada del lecho nupcial. Un primer plano fija la imagen de Fernando, marido de la joven cautiva, que expresa su dolor en un monólogo conmovedor, cortado por la llegada de dos hombres asombrados por su locura.

Fernando y Constanza asumirán en Argel, al servicio de sus dueños Caurali y Halima, los papeles de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel* y serán mezclados en una intriga parecida. Otro embrollo, mejor inventado, se desarrolla a partir de esta primera jornada: Una joven morisca rica, Zara, hace llegar por medio de una caña que pende de su ventana, una cantidad de

dinero y un mensaje al cautivo Lope; educada por una española prisionera, se considera cristiana y dispuesta a casarse con el cautivo Lope e irse a España con él tras haber pagado su rescate. Naturalmente, todo acabará muy bien, gracias a numerosas peripecias. Esta historia es la que forma, por otra parte, el tema del cuento *El cautivo en Don Quijote*. No obstante, el deseo de Cervantes era ofrecernos, aplicándose a las nuevas leyes de la comedia (intriga doble si es posible, intervenciones obligatorias de un personaje cómico), un cuadro fiel de la vida de los cautivos, de sus problemas, de su heroísmo con una intención evidente de edificación patriótica y religiosa. *Los Baños de Argel* es una especie de «remake» de *El trato de Argel*...

Así pues, el tema del renegado es tratado de una manera mas dramática en todos los sentidos. Hazen y los dos niños son víctimas de su firmeza en la fe. La posición personal de Cervantes no ha variado en este punto. Los argumentos de Sayavedra eran de una perfecta intransigencia, rechazando cualquier compromiso desde el instante en que el cautivo aceptaba fingir su conversión a la religión de Mahoma. Pero esos argumentos eran presentados bajo la forma de un sermón sin eficacia dramática. Diferentemente ocurre en *Los baños de Argel*.

La muerte de los dos renegados. Yuzuf y Hazen, reviste una significación altamente moralizadora. Para el primero, la muerte es el castigo de la justicia divina cuya ejecución es confiada a un agente humano. Pero la mano que le asesta el golpe no ha sido elegida al azar; es la mano del arrepentido Hazen, para quien este asesinato es la primera prueba del martirio redentor.

Los cuadros de las miserias del cautiverio son deliberadamente trágicos. En el desenlace de *El trato de Argel*, el joven Francisquito era salvado por la llegada de la galera de rescate, recompensa de la constancia de su fe. En *Los Baños de Argel*, por el contrario, sufre el suplicio por haber rechazado la circuncisión. Su hermano menor, Juanito, tiene miedo por la suerte que le espera; reprocha a Francisquito que juegue a la peonza mientras que sus días están quizá contados. Pero Francisquito muestra una serenidad perfecta. Dios lo ha escogido: "Piensa, dice a su hermano, que yo poseo una fuerza que me viene de Dios para luchar contra la tiranía de estos hombres. Yo no sé que voz silenciosa me habla en el fondo de mi corazón y la idea de morir me produce alegría".

Pero si el espíritu religioso de la obra es parecido al de *El trato de Argel*, ahora se expresa de una manera más eficaz, gracias a la representación plástica del supli-



cio de Hazen, luego el del niño. Cuadro viviente, imagen un poco convencional y melodramática que hoy nos haría sonreír. La visión sangrante se inserta, por otra parte, en la tercera jornada, en un contexto en donde se deja entrever en el dramturgo una cierta desilusión ante la política española: los jenizaros han divisado una flota que navegaba hacia el puerto. Asustados, se precipitaron sobre los cristianos para masacrarlos. Pero todo fue un espejismo provocado por las nubes y el sol sobre el mar. La única realidad, tras el primer momento de pánico, son los cadáveres de las víctimas... La posición de Cervantes frente al mundo musulmán es extremadamente clara. Él es, ante todo, un militante de la Cruzada: no un teórico sino un soldado. Si encontramos en su obra ciertas tendencias erasmistas, ninguna solución de coexistencia se plantea, como lo prueba *El Coloquio de los Perros*, donde la «canalla morisca» es tratada duramente por Ber ganza.

Fuera de la Iglesia no hay salvación: o

En página precente, *La cueva de Salamanca*, de Miguel de Cervantes, representado por el Teatro Estable Florindablanca. Bajo estas líneas, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Cervantes, interpretado por el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares.



se está del lado de los perros heréticos cargados de todos los pecados o del lado de los soldados de Cristo, únicos detentadores del derecho. En el desenlace, cuando Lope se lleva a Zara sin peligro y Fernando encuentra a Constanza, Dios ha reconocido a los suyos. Pero, en todo ésto, ¿dónde está el teatro?

### La puesta en escena

No es precisamente la profundidad psicológica ni el sentido de la observación lo que falla en Cervantes. Quizá fue demasiado buen novelista para ser un perfecto autor dramático: sus personajes hablan más que actúan. El movimiento de las intrigas de Lope de Vega, la riqueza del vocabulario de Shakespeare le faltan; él no fue un buen poeta. Y, sin embargo, tuvo conciencia de los problemas de la puesta en escena mas que ningún otro dramaturgo del Siglo de Oro.

Hemos visto el lugar importante que Cervantes considera para las condiciones materiales de la escena cuando evoca los espectáculos de Lope de Rueda. Apenas si hay unas palabras sobre los actores, sobre las generalidades de la obra, por el contrario, si hay una minuciosa descripción del material y de la organización.

En general, la obra una vez escrita era confiada al autor (Director de la compañía); sólo las entradas y las salidas eran

consignadas por el autor, a excepción de cualquier otra indicación escénica. Ordenado, meticoloso, Cervantes piensa en todo. Cuando escribe, ve animarse el diálogo. En este punto lo sorprendemos en flagrante delito de contradicción con él mismo. En el *Coloquio de los Perros*, se burla de un autor que exige para mayor autenticidad que sus cardenales se vistan de violeta, pues su obra se desarrolla en una época en que, para ciertas solemnidades, los cardenales llevaban el hábito violeta y no el de color púrpura. No obstante, él mismo precisa frecuentemente cuál deberá ser la vestimenta de sus personajes, el orden de un cortejo, el dibujo de un accesorio. En *El Gallardo español*, el moro Ali Muzel debe entrar llevando una lanza y una tarja; Guzmán, capitán español, una espada y una rodela. Las figuras morales de las que Cervantes estaba tan orgulloso al haberlas introducido, son dibujadas en pocos trazos formando una verdadera maqueta. En Numancia, España lleva en su mano un castillo, símbolo de Castilla; la Guerra, una lanza y un escudo; la Enfermedad se apoya en una muleta, su cabeza cubierta de trapos y su rostro por una máscara amarilla, mientras que el rostro de la Muerte no tiene color. *La Casa de los Celos* es la comedia en la que este cuidado por el detalle se incrementa. Esta historia bastante embarrullada de caballeros embrujados y de apariciones fantásticas, sólo es interesante en este aspecto.

En *El trato de Argel*, en Numancia, las conjuraciones se desarrollan según ritos estrictamente indicados. Lo mismo en *El rufián dichoso*, las apariciones de los demonios están siempre dadas como conformes a apariciones auténticas.

Ningún contemporáneo de Cervantes ha tenido tan gran interés por la puesta en escena, la utilización racional del espacio escénico, el movimiento, el valor simbólico de un traje, o las posibilidades de la compañía. No es el poeta encerrado en el silencio de su gabinete, no pensando más que en el destino literario de su obra; ni el autor de moda, solicitado por todos sitios como Lope de Vega... Pero este trabajo era bien inútil: paradójicamente, Cervantes es el dramaturgo menos representado del Siglo de Oro.

(\*) El presente artículo está entresacado de dos capítulos del conocido libro de Robert Marrast, *Cervantes* (L'Arche, París, 1957). El criterio seguido para la selección de los importantes materiales marrastianos ha sido el aportar las ideas más cercanas al mundo de Argel, dada la actualidad del montaje del C. D. N. (nota del traductor)

(Traducción: Vicente Bastida)

*Pipirijaina*, 12 (enero-febrero 1980): 18-21.



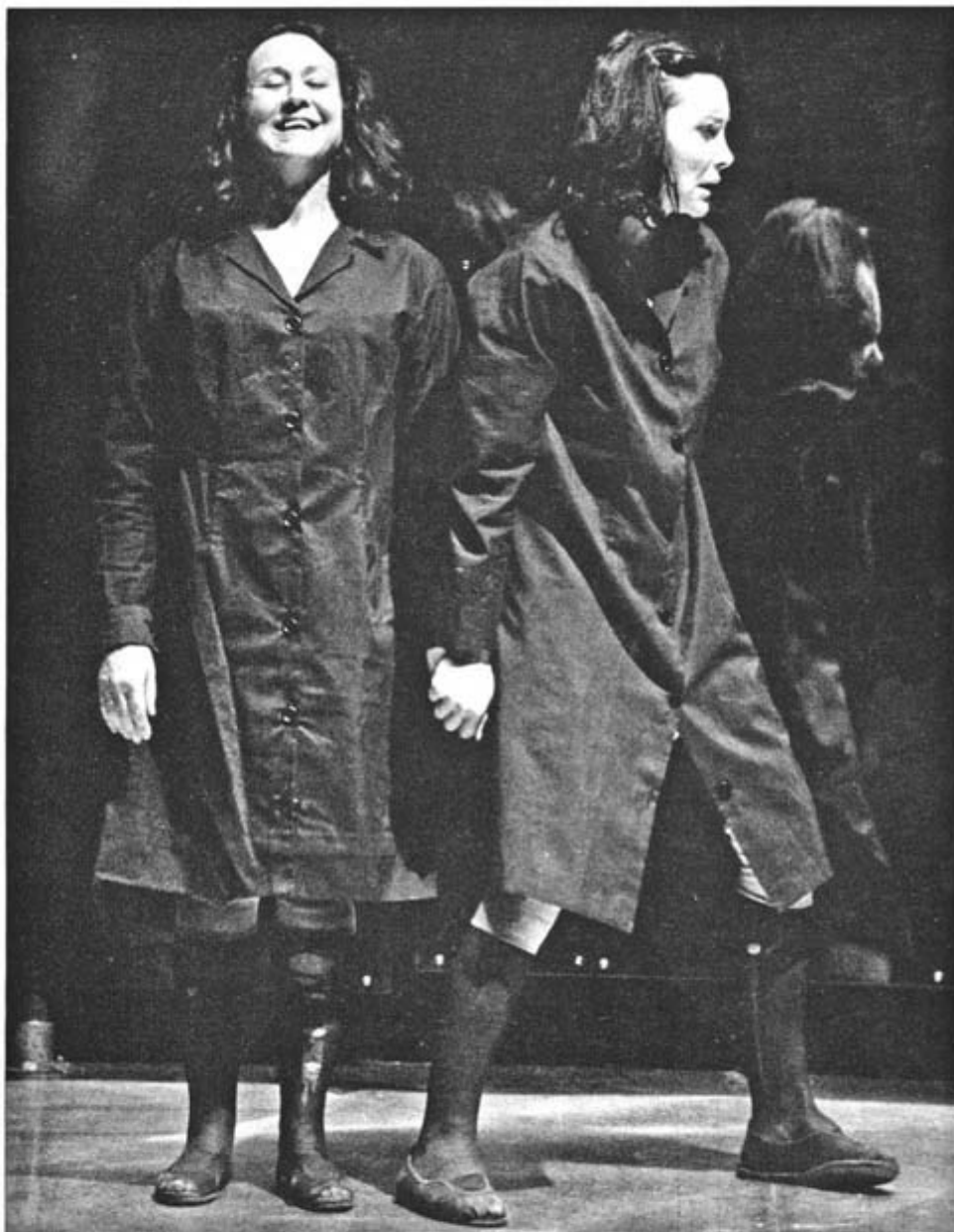
# ESENCIA TEATRAL DEL RELATO DE GENET

FRANCISCO NIEVA

**A**nte una forma de civilización gastada o transicional como es la nuestra, el espectador sólo puede ser un "voyeur". ¿Por qué? Porque el "voyeur" mira lo que, en principio y por principio, no debe ver. Es preciso admitir toda esa realidad que contraría la comodidad de algún sistema que creímos definitivo, orientador, estimulante. ¿Por qué aferrarse a él? Es verdad que con él muere una parte de nosotros. Pero ¿por qué tiene que matarnos el desengaño? El desengaño da la vida si se ama la vida y se tienen ganas de seguir arañando en la verdad. Un día, en las páginas de esta misma revista -no lo olvidemos, la única que hoy existe en España que pretende ocuparse del fenómeno teatral- dije que era un autor indigno y hoy confirmo que tan sólo la indignidad nos acerca a la verdad cambiando o trastornando esos andamiajes de los sistemas teóricos que tanto pretenden convertirse en definitivos edificios, en permanentes catedrales que, al final, se verán desiertas de fieles y de herejes. Al amparo de Genet voy a señalar una serie de fenómenos innegables en el mundo teatral de hoy. Se quiera o no, ahí están, se producen, son evidencias... ¿Cómo negarlas y por qué?

## La reivindicación del "voyeur"

¿Qué hace de nosotros unos espectadores? La curiosidad. La curiosidad de mirar en lo secreto. ¿Es la verdad? Claro que sí. La verdad se descubre. Así pues, la verdad tiene cómo uno de sus más prestigiosos atributos el que es secreta. Tanto el hombre que piensa y crea como el espectador que piensa y crea son los eternos «voyeurs» de la verdad. El espectador de hoy -¿y por qué no el de siempre?- sabe que la verdad se oculta. Yo, como espectador individual sólo me interesa comportarme como voyeur de lo que se oculta. Junto con otros espectadores, yo formo parte de una masa. ¿Por qué no ha



de existir una masa de voyeurs como yo? Existe sin la menor duda. Y existe esto que, en principio, debe asombrarnos, dejarnos verdaderamente estupefactos: existe una masa que quiere comportarse como una minoría. ¿Quién prohíbe a las masas este género de tentación? A la vista de este fenómeno, ¿quién es el estúpido que pretende hacer un arte, un teatro que niegue a la masa su necesidad de invadir los terrenos de la minoría? Nada tan ridículo como un arte intelectual dedicado a la masa con paternalista intención de entre-

*Las criadas, de Jean Genet, dirigido por Víctor García.*

tenerle con lo que ya sabe. Nada más lejos del arte popular, que será simple, pero no voluntariamente, intelectualmente, simplificado. Y, en el estado actual de la cultura y la civilización ¿quién es capaz de señalar un auténtico arte popular incontaminado y puro? Nadie. Tal arte no existe. Tan sólo existe para ciertos espíritus elementalmente utópicos y realmente deso-

rientados en el mundo de hoy. Las nuevas masas urbanas no tienen hoy otra aspiración mejor que ser los «voyeurs» de aquello que, en teoría, no les estaba dirigido para su consumo. Observemos que ciertas formas de consumo ya se encuentran en entredicho a nivel de masa. No se piense que las minorías tienen la facultad y el poder de conservar indefinidamente sus hallazgos y sus riquezas. Yo, como espectador que forma parte de una masa de espectadores, reclamo presenciar o juzgar lo que se oculta. No me interesa lo que se ofrece. Y menos lo que se ofrece como «valor ejemplar». ¿Por qué he de aguantar hipócritas lecciones cuando hay cosas no ejemplares pero sí verdaderas que se me ocultan? Una sospecha me atenaza: lo ejemplar puede muy bien ser un instrumento del poder. El poder quiere apoderarse de mí con ayuda de lo ejemplar y al poder no le importa la verdad. En vista de eso, como espectador, me convierto en un voyeur antes de convertirme en un sumiso alumno de la mentira, de lo convencionalmente ejemplar. Si hay algunos que desertan, se rebelan, experimentan, revolucionan, yo también quiero entrar en su círculo. ¿Quién me lo prohíbe? Cuando lo pienso se me eriza el pelo: lo quiere el pobre. ¿Es imaginable tan consciente voluntad de sometimiento al poder ni en las masas ni en los individuos?

No negaré que mi vocación teatral la confirmó la lectura de Artaud y, posteriormente, la de Genet. Eso sí, niego que yo se lo deba todo porque, a niveles formales, pesan en mí mucho más los clásicos barrocos, la novela picaresca, los entremeses... Pero uno y otro me colocaron sobre el fundamento «voyeurista» del teatro moderno, sobre la idea de que lo que tiene importancia como ceremonia pública es la ceremonia privada. Que el arte no es una fachada sino una disección que lo mismo maravilla que horroriza. Y ahora comprendo que no estaba sintiendo como artista - ¡qué val- sino como espectador. Hay cientos, miles, millones de personas como yo, sedientos de las fuertes realidades ocultas del deseo. Sí, soy consciente con millones y millones de espectadores de hoy que lo que más me interesa es ver lo que no he visto y sentir, como masa, lo que de intenso puede sentir una minoría. En el mundo homosexual de Genet, mundo minoritario y oculto, el amor, la muerte, los celos, la marginación, la heroicidad, tenían un relieve trágico desusado. ¿Qué más queremos como espectadores «voyeurs» que ver y vivir lo inusado o inusitado? ¿No es esto la esencia del espectáculo? ¿Qué es un espectáculo sino algo excepcional? ¿Algo excepcionalmente humano por encima de todo?

## Al poder le sirve la mentira

¿Qué había de realidad o de fabulación en la novela de Genet? No me importa saberlo. Como transcripción de la realidad, tanto como imagen onírica, la sensación de verdad se imponía en todo momento. Y era verdad puesto que se manifestaba saltando por encima de todo convencionalismo ético o bien era movido por una ética particular, adaptable a su situación. Todo, un mundo, todo un sistema. Y algo irrefutable. No podía ignorarse, no debía ignorarse. No servía para nada sino para ser verdad, que es lo único que de veras sirve en la vida. Comprendí que sólo al poder le sirve la mentira y le sirve para hacerla pasar por verdad... Todo tipo de estilización o manierismo cabe en el arte, cabe en el teatro, siempre que se apoyen en la oculta verdad. Esa bella inconfesable. Inconfesable por verdadera, por negada y por perseguida.

Genet me ayudó a desenmascarar la decadencia de nuestra civilización y depuró mi sentido de lo bello, primera víctima y negación de esta cultura. Lo bello no era un atributo externo sino una cualidad visceral; no estaba sujeto a cánones fijos sino que era una consecuencia de la emoción y el éxtasis. ¿Es posible crear en el espectador una sensación de belleza si no es por ese camino? ¿Con bonitas estampas y con remedos de otras sensaciones gastadas? ¡Imposible! En Genet, la belleza era una consecuencia de la ansiedad por vivir particulares cimas emocionales. ¿Por qué esa particularidad individual del sentimiento tomaba caracteres generales y universales? Porque era verdad. Con eso bastaba. No había por qué escribir generalizando ni pensando en los otros cuando, en verdad, los otros somos nosotros. Todos iguales en la verdad. Cualquier verdad particular es general si es verdad. Puede que los sentimientos no lleguen a compartirse, pero la verdad sí se comparte. Y, entonces, no se la acepta, sino que se impone irrefutablemente. Una sincera emoción confesada es... eso, un inapreciable espectáculo. ¿Y qué más puede pedir el espectador que ser espectador de aquello que, compartido o no, no deja en ningún momento de ser cierto?

Cada párrafo de Genet me descubría y subrayaba la idea exacta de lo que llamamos espectáculo. Para que algo se convierta en espectáculo debe ser antes algo esencialmente y profundamente vivido y sentido en forma de emoción y éxtasis individual. Lo espectacular nada tiene que ver con la identificación o desidentificación. Espectáculo es lo que se ve, a condición de que lo que se vea sea o haya sido verdad desde la raíz.

Claro está que muchos grandes escritores nos han demostrado lo mismo, pero fue necesario que la noción quedase subrayada por la circunstancia -nueva para mí- de la marginación evidente del mundo emocional de Genet. Se manifestaba a pesar de su inadmisibilidad moral. Era eminentemente trágica, conflictiva, irresoluble y además tenía plena conciencia de ello. ¿Hay nada más trágico? En esto alcanzaba la cota de horror y verdad deslumbrante del universo sadiano ¡Sade...! Ahí está. ¿Quién lo niega, quién lo borra de la literatura, quién lo olvida?

## Los personajes de Genet, de calcos de la realidad a pesadillas trágicas

Arcamone, Divine, Querelle... los personajes de Genet pasaban de ser reproducciones o calcos de la realidad creíble o increíble para acceder al rango de auténticas pesadillas trágicas cuya realidad rayaba en inaguantable. No porque su valor literario fuese mayor -nada de esto- que el de *Hamlet*, *don Quijote* o *Fausto*. Ni literario ni humano, si queremos ser objetivos. Pero, en verdad subjetivamente, su fuerza la extraían del hecho de haber accedido a la literatura como purísimos e incontaminados culpables ante la sociedad. Los primeros personajes inocentemente culpables de mi cultura, de mi civilización. Y por eso tanto más personajes y tanto más verdaderos. Su teatro no se podía comparar con el de los otros ya demasiado bien asumidos y consagrados. Siendo personajes novelísticos, su esencia era eminentemente espectacular. Teatral. Yo no me contentaba con imaginarlos, deseaba verlos, conocerlos, casi palparlos. Ahora veo que hubo y sigue habiendo muchas gentes que, como Lindsay Kemp, hallan en su trazado una gran esencia teatral. Son teatrales por nuevos y por verdaderos. Queremos verlos. Lo teatral es aquello que se quiere ver. Genet creó personajes que piden su plasmación física y su teatralidad no es un misterio. Se basa en aquello que nos puede dar la clave de un secreto con relación al público y con relación al teatro. Yo como espectador lo digo: no admitiré que se me arrastre a una sala de espectáculos si la sociedad no me permite ser el «voyeur» de la verdad. La verdadera y la soñada. Pero la verdad en su inaplicable pureza, lo demasiado humano. Con menos de lo demasiado humano, no me contento. Genet me enseñó a pedirlo y ya nada me distraerá de esta exigencia. Presiento que hay millones de espectadores que piden lo mismo que yo.

# INVENCIÓN TEATRAL Y REALIDAD HISTÓRICA. "LAS ARRECOGIAS DEL BEATERIO DE SANTA MARÍA EGIPCIACA"

**EMILIO OROZCO DÍAZ**

Director del Departamento de Literatura Española  
de la Universidad de Granada (Granada, febrero  
1977)

**S**e ha dicho muchas veces -y es verdad en lo esencial- que el poeta puede darnos con su intuición penetrante -aun acudiendo a la consciente e intencionada licencia y ficción- una visión más auténtica y viva de un personaje o de un hecho histórico, que el propio historiador que procede con su mirada crítica a través de los documentos y del racional camino del saber discursivo. Resulta, así según se ha dicho, que la poesía puede ser más verdad que la historia. El hecho se dio en nuestra más antigua poesía medieval. Así los personajes de nuestro viejo poema del Cid -comenzando por el propio héroe- resultan tener más fuerza de realidad que los que se nos dibujaban a través de los documentos y las crónicas. De forma análoga la misma historia que busca la aproximación y conocimiento de los hechos partiendo, sobre todo, de los textos literarios, de la tradición poética y de las interpretaciones de las artes visuales, puede ofrecernos una visión de la realidad histórica que, aunque con claros errores parciales e inexactitudes de detalles, responda a una verdad esencial de sentido profundo. Buen ejemplo nos lo ha dado la visión histórica de nuestra Edad Media y de la edad conflictiva que le sucede en la interpretación de don Américo Castro. Podrá discutirsele y también hacer patente algunos errores parciales, pero ha dejado descubierta una verdad esencial de nuestro pasado que, inevitablemente, actúa y seguirá actuando para quien contemple e intente compren-



der cómo han sido los españoles en su historia.

## La intuición

Naturalmente que la mirada hacia nuestro pasado ha de atravesar las diferentes actitudes que interpone nuestro presente; pero también nuestra situación y entorno puede contener elementos constantes de nuestro vivir y existir. Por eso, a veces, el novelista o el dramaturgo mira hacia atrás, a la historia, para explicarse mejor -incluso más al vivo- algún aspecto esencial del conflictivo vivir de los tiempos presentes. Al vivir intuitivamente el hecho lejano es posible sentir y comprender mejor un momento próximo paralelo. Un medio indirecto, cual es la vuelta al pasado, puede ser utilizado por el novelista o el dramaturgo para expresar más intensa y adecuadamente una vivencia o situación presente. Así mutuamente se refuerzan en su expresividad la visión del pasado y la visión de un momento actual. La situación histórica lejana puede, pues, penetrarla el escritor intuitivamente hasta alcanzar su esencialidad y de esta forma la hace proyectarse sobre la paralela situación socio-política española en la realidad próxima del mundo actual.

Esto es lo que en general ha logrado Martín Recuerda al ofrecernos la visión del Beaterio de Santa María Egipciaca de Granada, en esos días de la primavera de

1831 en que fue recluida en él Mariana Pineda, mientras se veía su causa y se dictaba la sentencia que había de llevarla al patíbulo. Ha recogido, sí, la tradición histórica erudita, la popular y la literaria; pero ha procedido con toda clase de licencias y libertad, alterando rasgos y hechos introduciendo otros sin apoyo histórico documental y; sobre todo, recreando los personajes centrales, inventando otros y ofreciendo por intuición una intensa y realista visión del interior y vida del Beaterio, abarrotado de reclusas, cuyos caracteres y sentimientos se expresan desbordantes como en situación tensa de incertidumbre y temor que exalta los sentimientos excitados por una aterradora situación política de represión que culmina precisamente con la entrada en él de una dama como doña Mariana Pineda, sobre la que se cierne ya la amenaza de la pena de muerte.

Ese mundo cerrado del convento-prisión, lleno de mujeres -el grupo de reclusas y las religiosas- y esa situación de angustia, temor y protesta, da ocasión a Recuerda para demostrar sus dotes en la caracterización de tipos femeninos, nunca pasivos, pero que, además, la tensa inquietud dramática en que se presentan, impulsa y extrema aún más en la acción, llevándolas hasta la exasperación, inquietándose, e inquietándonos, en desbordante emoción comunicativa. Pero esa visión que nos parece totalmente deformadora de la realidad, en su invención de personajes y situaciones -con sus problemas- y viviendo la angustia de la represión, es una visión de la que no se hablaba al considerar la prisión de Mariana Pineda, y, sin embargo, resulta que, en lo esencial, ese cuadro dramático, desgarrado y violento está, en el fondo, más cerca de la realidad que de la pintura de interior conventual apacible que nos había ofrecido la tradición histórica y literaria.

## El Beaterio

El Beaterio de Santa María Egipciaca o de Recogidas, se fundó al comenzar el siglo XVII, en tiempo del poderoso Influyente y activo arzobispo don Pedro de Castro, con la finalidad de recoger y reformar a las mujeres de vida libre o malas inclinaciones y también para cumplir en él alguna sentencia de la justicia. La transformación que a través de los años fue sufriendo este Beaterio, primero—ya mediado el siglo XIX—funcionando como correccional para recoger jóvenes extrañadas, o rebeldes o seducidas y abandonadas; y, después, progresivamente, convirtiéndose en centro educador, incluidas niñas pequeñas y jovencitas desatendidas por sus familiares, quedó finalmente, dedi-



cado exclusivamente a la educación y enseñanza primaria. Así, resulta que en nuestro siglo -ya atendidos por otras órdenes modernas los fines originales del Beaterio- la forma con que se nos ofrecía las Recogidas era la de un modesto convento-colegio donde se enseñaba y educaban niñas, en general de clases pobres y modestas. Así lo conocimos en nuestra juventud; con análogo espíritu de recogimiento y sencillez de los conventos de clausura granadinos. Esa visión y espíritu bajo melancólicas luces de atardecer es el que pesó en la concepción del último acto de la *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, imaginando a la heroína rodeada de sencillas monjas y tímidas e ingenuas novicias inquietas en su apacible y dulce recogimiento por los aires de amor aventura y muerte que con la desgraciada dama granadina habían penetrado en la vida del convento. Así, con ese ambiente de sencilla religiosidad, sosiego y olvido del mundo, se ha presentado e imaginado generalmente esa estancia de Mariana Pineda en el Beaterio en los relatos biográficos, incluso en el más moderno y mejor que se le ha dedicado a la desgraciada dama granadina.

Martín Recuerda en su íntima vivencia y recuerdo del tema, parte para la creación de su drama de la imagen inicial de Mariana que le evocó en la infancia su propia madre, que le relataría la triste historia acompañada de coplas que durante tanto tiempo se siguieron cantando en Granada, -las mismas que Federico García Lorca oyó cantar a las niñas en corro en las plazas de la ciudad y que crearon en él ese pozo lírico del que brotaría su nostálgico poema dramático, todo bañado de melancólica luz de atardecer granadino.

Junto a esa vaga imagen, se le uniría también a Recuerda la figura extraña de robusta dama, con aire de matrona romana, con que se ofrece la heroína de la libertad en el momento que centra la plaza de su nombre; lo que recordaría sobre todo en las noches bulliciosas de feria, rodeada de puestecillos con tortas, nueces y acerolas. Esas evocaciones y recuerdos de la infancia, la obra de Lorca, las biografías, especialmente la de Antonina Rodrigo -según nos dice Recuerda-, las ha utilizado sobre todo en la etapa de estudio y maduración del tema; pero a la hora de crear, todo ello ha sido dejado aparte y ha procedido con violenta libertad, impulsado intuitivamente por la emoción sentida ante los personajes que crea de tanta fuerza de realidad como Mariana y ante el inquietante entorno político social de la ciudad en esa triste y dramática circunstancia histórica de la vida de Granada; pero sentido y vivido todo ello desde dentro del interior



En página precedente, foto de archivo de José Martín Recuerda. Sobre estas líneas, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, de José Martín Recuerda.

del convento-prisión de mujeres en que fue recluida Mariana. Porque el autor, como destaca, significativamente, desde el título, lo que quiere hacer objeto y cuadro central de su drama es el Beaterio de las «arrecogías» de Santa María Egipciaca. Mariana Pineda es, naturalmente la figura eje, y exaltada vigorosamente en su pleno valor de humana realidad de mujer -aunque sin anular su valor de símbolo-, pero situada siempre dentro de ese convento, y visto éste como impresionante y complejo entorno carcelario, y en ese dramático momento, de la persecución y represión política contra los liberales, en que los ánimos -de las reclusas no pueden serenarse con los rezos, devociones y cantos de las religiosas. Es la amenaza del terror, la angustiada incertidumbre del final de cada una -no sólo el de Mariana- lo que les suelta las lenguas y desnuda los corazones en desbordantes y desgarradas expresiones, gritos y actitudes enloquecidas. No sólo por la tensión dramática, sino también por los recursos teatrales que refuerzan la desbordante emoción comunicativa.

Recuerda logra que las sintamos vivir destrozándose en su encierro; mirando hacia sus recuerdos y luchando por mantener esperanzas e ilusiones de vida y libertad. Y para avivar por contraste esa angustiada situación -entre tanta agitación, inquietud y miedo- sentimos -como sienten las reclusas-, las llamadas penetrantes, de la incitación al goce de la vida de los días de primavera, de las dulzuras espirituales, y de la atracción de las alegrías de la diversión. Sentimos la seducción del jardín con sus limoneros fragantes, escuchando los cantos de la Virgen en el mes de mayo, y desde la calle les llega el bullicio, músicas cantos y desfiles de corridas de toros, pues son los días de las fiestas del Corpus. Todo son excitaciones e incitaciones a la vida, a la paz, a la alegría y a la libertad; pero toda esperanza se ahoga entre rejas, puertas cerradas, muros y guardianes, lo único que crece es la incertidumbre y la amenaza de la muerte.

### Mariana, arrecogía

Nuestra gran sorpresa cuando leímos por primera vez la obra de Recuerda fue encontramos con esa dramática visión del interior del Beaterio que nos hizo pensar en escenas de pinturas, dibujos y aguafuertes de Goya cuyos personajes, como enloquecidos se hubiesen puesto a vociferar, expresando desde su encierro todo un revuelto vivir y sentir de apasionados



recuerdos de amor y goce de la vida, ahogados por la violencia de la prisión que les hace desesperarse en su ilusión de libertad. Los caracteres femeninos se contrastan violentamente en esa forzada convivencia que les lleva a desbordarse en cantos, gritos, burlas, discusiones y riñas, si bien todos coinciden en la lejana ilusión del triunfo de la libertad. Porque, aunque pese sobre algunas el castigo por el delito común y en otras por su mala vida o inclinación, en general la mayoría son presas políticas, y así todas se sienten reclusas, angustiadas y ahogadas en sus ansias de vida y libertad, víctimas de la dura represión del absolutismo que está sufriendo la ciudad.

Mariana emerge entre ellas no sólo por la nobleza que presta a su figura de dama, su porte y su belleza, sino también por su actitud firme y serena de pleno dominio de sí y de las circunstancias, e impulsada por la esperanzadora y doble ilusión de amor y libertad. Frente a ella, en violento contraste, se encuentra también reclusa una vieja dama -doña Francisca «la Apostólica», grotesca figura esperpéntica- símbolo de una aristocracia degradada -que pasea con aire presuntuoso de gran señora.

En expresivo cambio con esa actitud de dominio de sí y serenidad, Mariana se desbordará impetuosa en el estremecedor y desolado momento final; precisamente cuando le llevan ante ella, ensangrentado, y degradado de sus insignias militares, al capitán Casimiro Brodett, su héroe, su gran amor. El estado de éste, con su quietud y su mudez -por estar maniatado y haberle quemado la lengua en tortura para que declarará- crea la tensa y dolorosa situación que -con tanta fuerza como lógica dramática,- precipita la apasionada y delirante confesión de Mariana que dirige desafiante a todos, pero especialmente a Casimiro -quien, desesperado quiere evitarla- y a Ramón de Pedrosa. En el primer momento a solas abrazada a él, es su ternura de enamorada y de madre lo que brota de todo su ser como queriendo envolverle de amor y caricias; pero, después, incontenible, se desborda en su declaración que es, a la vez, valiente acusación y condena de los rastros políticos del rey absolutista. Con mayor violencia y agresividad que las demás reclusas y recogidas que hemos oído gritar, Mariana va desnudando a desgarrones su alma ante todos, con el terrible dolor y temor de tener conciencia de que puede no ser comprendida de nadie, sobre todo de la persona a quien entregó su inmenso amor: una pasión desbordante que fundió en ella sublimado el amor por la libertad. Así cuando ya sabe que todos los suyos- los amigos liberales- le han abandonado, se confiesa a gritos en

este beaterio, con el hiriente desgarrar de la más degradada y despreciada arrecogida, declarando como una y otra vez sacrificó su honor de dama y su dignidad de mujer para ayudar a sus amigos liberales y con ellos a la causa de libertad; esos amigos que ahora no sólo la abandonan, sino que hasta desean su muerte para quedar seguros de no ser delatados. Pero, paradójicamente, cuanto más quiere hundirse Mariana, confesando su deshonor como mujer, más se engrandece y levanta su figura y se sublima su alma de fiel amante enamorada que lo ha dado todo por amor a un hombre y a la libertad; ese hombre que ahora ante la muerte, no comprende su inmenso sacrificio y la abandona lo mismo que esos amigos liberales a quienes defendió y liberó sacrificando su honor de mujer. Y así, en la más completa soledad, cuando Pedrosa le ofrezca en una mano la sentencia de muerte y en la otra el indulto, a cambio de que delate a esos amigos, no dudará en elegir el camino del patíbulo como único y verdadero camino posible para la libertad. Así, en el último instante, Mariana recobra no sólo la serenidad y dominio de sí misma, sino también el dominio y poder sobre todos, cuando la soledad es lo único que le queda.

## Descubrimiento

Acababa de leer impresionado la primera versión -todavía inédita- de *Las arrecogidas del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, escrita por Martín Recuerda, cuando tuve por ello el deseo -procuraré la ocasión- de buscar alguna documentación entre lo poco que resta del archivo de dicho Beaterio en el actual colegio del Carmelo. Allí tuve la suerte de encontrar el libro de entrada y salida de reclusas correspondiente al siglo XIX. Inmediatamente busqué los folios donde había de aparecer el testimonio del ingreso de Mariana Pineda. En efecto, allí estaba consignada la entrada «En 27 de marzo entró doña Mariana Pineda, en clase depocito, asta finalizar su causa». Y al margen también estaba anotada la salida y el cumplimiento de la sentencia «Y salió dh». doña Mariana Pineda, el día 24 de mayo del mismo año de 1831 p<sup>a</sup> ser ajusticiada el 26 del miso R. I. P.»

Anotemos que a continuación de la constancia del ingreso de Mariana figura la de doña Ursula de la Presa, la señora que vivía con ella y a la que consideraba como madre. Ingresó exactamente el mismo día en que Mariana fue llevada a la cárcel de corte para entrar en capilla; posiblemente ocuparía la celda que acababa de abandonar ésta.

Pero la obra de Recuerda con su impresionante cuadro de arrecogidas, tan vigorosamente

caracterizadas me incitó sobre todo a buscar qué reclusas había entonces en el Beaterio -como presas o como recogidas- para comprobar y contrastar la visión literaria que nos ofrece nuestro escritor con la que podía deducirse de este documento. Aunque no se precise en todos los casos la razón por la que las distintas mujeres son reclusas, sin embargo, pueden deducirse algunas afirmaciones. Figuran mujeres reclusas para rectificar su conducta o extravíos morales o en algún caso por ser ocasión de escándalo perjudicial para algún hogar respetable. Por eso son a veces los familiares quienes las depositan -en algún caso, hasta el propio marido- y con licencia del arzobispado; y también figuraban entonces mujeres presas por delitos comunes enviadas por la sala del crimen aunque algunas pasaban a la cárcel de corte. Pero, sobre todo, lo que más abunda en esas fechas de la estancia de Mariana -según demuestra este libro- son las reclusas sin tiempo por orden del subdelegado de policía, don Ramón de Pedrosa; esto es, lo que hoy diríamos presas políticas. En proporción, pues, son estas reclusas las que más abundaban en esas fechas en el Beaterio de Santa María Egipcíaca. No olvidemos que otras reclusas habría en la cárcel.

He aquí, pues, que la descarnada y desgarrada visión humana que del interior de este convento- prisión y correccional nos ofrece Recuerda, sin más apoyo documental que el que le suministraba la biografía y la versión poética de la tradición y de la obra de Lorca, quedaba en el fondo mucho más cerca de la realidad histórica que la que había ofrecido esa literatura y la misma erudición. Naturalmente que todo se deforma, desmesura y extrema; pero el hecho esencial de que en el Beaterio abundasen las reclusas por razones políticas fue imaginado por el dramaturgo granadino, sin que antes nadie -que sepamos- lo hubiese dicho -ni como realidad ni como suposición-. Ahora bien, lo verdaderamente sorprendente es que Recuerda llegase a intuir o adivinar concretas situaciones de reclusas que estos datos documentales han venido a confirmar. Así, la figura de la vieja doña Francisca «la Apostólica» que nos resultaba extraña, por su condición social de señora, veía entre las reclusas del Beaterio, es, sin embargo, coincidente en algún hecho que en esas fechas se dio. Según este libro de entrada de reclusas vemos que, exactamente en ese momento, entre los nombres de mujeres que se registran aparece una con los apellidos y el tratamiento correspondientes a una dama de media o alta clase social: Dña. María Josefa Fernández de Quevedo que entró «sin tiempo determinado» el 13



*Las arrecogidas del beaterio de Santa María Egipciaca, dirigida por A. Marsillach en 1977.*

de marzo de 1831 y salió el 22 de junio del mismo año. Coincidió, pues, con la estancia de Mariana, y su reclusión es claro que obedecía a motivos políticos. Y lo que aún es más sorprendente; se nos documenta también la presencia de una reclusa -Antonia Torres, natural de Cañas- condenada diez años de prisión, que, como Rosa "la del policía", en la obra de Recuerda, había matado a su marido. Entró en el Beaterio en enero de 1830 y allí murió el 2 de febrero de 1834.

### Expresionismo barroco

Está claro, pues, que el ambiente del Beaterio y la correspondiente convivencia

dentro de él de las reclusas y religiosas en esos momentos de represión política que llevó a él a Mariana Pineda, no pudo ser de sosiego y dulcedumbre de vida monil conventual. Aunque el ritmo de los actos religiosos de la comunidad y de las reclusas no se interrumpiera, y se intentase con ellos llevar al ánimo de estas sentimientos de consuelo, fe y esperanza, es indiscutible que la atmósfera que se respiraría estaría cargada de angustia, miedo y desconfianza; y que forzosamente el instintivo impulso de rebeldía -ante el encierro, incertidumbre amenazas y casos de injusticia- estallarían muchas veces en gritos y en palabras, gestos y acciones violentas, que difícilmente podrían contener o acallar los esfuerzos de las monjas, ni con las fuerzas físicas de las que actuaban de carceleras, ni con sus aleccionadoras palabras de reflexión y consuelo, ni aún con rezos y cantos devotos. Aquella colectividad heterogénea -en todos los sentidos-, era muy difícil que en esas concretas y dramáticas circunstancias, pudiera someterse mansa y totalmente a la obediencia y

disciplina. Pensemos que se reunieron entonces mujeres de muy distinta condición social, y educación y procedencia. Con la criminal y la ladrona, se reunía la joven desgraciada, la rebelde y de vida libre y también la declaradamente prostituta; pero con ellas también entonces coincidía -y como grupo predominante- las reclusas por motivos políticos; por favorecer o ser cómplices de la rebelión liberal, que, en general serían mujeres decentes de clases media y popular; pero también alguna dama de la burguesía o de la aristocracia. Unamos a ello la complejidad de la misma comunidad, donde se encontrarían las monjas procedentes de distintas clases sociales, llevadas al claustro por la devoción, y la arrepentida que llegó al Beaterio como recogida. Esa colectividad, conmovida y acrecentada entonces por una dramática situación política, forzosamente había de ofrecer -más o menos descubierto- un espectáculo más próximo al que nos pinta con violentos rasgos expresionistas Martín Recuerda que al que se nos venía sugiriendo literariamente a la

luz del espíritu de recogimiento, sencillez y religiosidad de un convento de clausura albaicínero

Nuestro dramaturgo, sintiendo y viviendo el hecho desde las circunstancias de la realidad contemporánea española pero escribiendo la obra lejos de Granada -comenzada a orillas del Mediterráneo y terminada en un rincón del norte de California vecino a las costas del Pacífico su concepción la fue desarrollando cargada de nostalgia de Granada, atraído por la figura femenina más seductora del pasado de la ciudad. Su enfoque se centra en una triste etapa de la historia de España vista desde Granada, viviendo el íntimo y trágico conflicto de la heroína de la libertad, ese denso y cargado ambiente del interior del convento-prisión de las Recogidas, pero sintiendo desde allí el bullir de la vida de toda la ciudad.

Aunque su concepción barroca en una simultánea tensificación de la tensión dramática y del sentido teatral acumule con colectivismo artístico, cantos, músicas y bailes, en pleno desbordamiento del espacio escénico -que llega casi a incorporar a los espectadores-, sin embargo todas esas visiones y dinámicos efectos teatrales de figuras que actúan con agitación de fiesta, están conmovidas por la angustia que se cierne sobre la ciudad inquietas por el drama que se está viviendo en el tan cerrado como custodiado Beaterio. Todo nos lleva hacia él, y a concentrarnos en el íntimo drama de Mariana, que es el drama de la ciudad y el drama de España.

Desde el presente, sintiéndolo al vivo, Recuerda penetra en la visión del pasado, introduciéndonos dentro de ese angustioso convento prisión, y con su técnica teatral de desbordamiento hace que nos sintamos viviendo ese acontecer del pasado como si fuera un momento presente. Con intenso sentido dramático nos va introduciendo progresivamente en el ambiente y agitado vivir del beaterio, pero concentrándonos en el íntimo conflicto doloroso de la heroína; y paralelamente con esa técnica y sentido expresivo, desbordante, nos incorpora y nos hace participar en él. Logra con todo ello que no podíamos quedarnos indiferentes como meros espectadores, ni aun siquiera como testigos; remueve nuestra conciencia hasta lo más hondo. Diríamos que nos implica y complica provocándonos a romper nuestro silencio y pasividad. Así, cuando llega el momento en que se llevan a Mariana, ante lo inevitable de la injusticia y crueldad de su muerte segura, nos incita a gritar desesperados como las arrecogidas: «¡Mariana no! ¡Mariana no! ¡Mariana no!».

## POR UN TEATRO AL SERVICIO DEL PUEBLO

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

**H**a comenzado el debate. Apenas desbordada la legalidad del franquismo y mientras se extienden las nuevas demarcaciones de la democracia a la europea que nació de las elecciones de junio, las gentes de teatro de uno y otro signo -y hasta las que no tienen signo-, han comenzado a plantear por primera vez, y en términos de confrontación, las distintas alternativas capaces de desatascar el trabajo teatral de nuestro país de los cerrojos sin cuento en los que han transcurrido los últimos cuarenta -y más- años de su historia. Y se comprende que en este debate estén interesados todos los profesionales, porque el deterioro de la situación salpica sin excepción a todos y a cada uno de los sectores.

Se trata aún de los inicios y el debate con frecuencia se produce a trompicones y como respuesta a hechos consumados, agresiones producidas por el aún vigente marco legal impuesto por el franquismo: legislación de locales teatrales, censuras, permisos gubernativos... o como consecuencia de una política teatral decapitada, paternalista y caprichosa como la que ha mantenido durante los últimos años la Administración. Hechos como la interrupción de las representaciones de la compañía oficial que puso en escena *Los gigantes de la montaña* de Pirandello, actuaron como espoleta en la convocatoria del Congreso de Teatro que en plazo de unos meses se disponen a celebrar los profesionales. El tema de las subvenciones oficiales sacó a la calle con todos sus bártulos a los grupos profesionales del Teatro Independiente, que escenificaron su conflicto con la Administración a las puertas del entonces Ministerio de Información y Turismo. Y eso que en aquel momento no se conocía la cuantía de las subvenciones ni el hecho de que espectáculos de notable éxito taquillero como *Las arrecogidas...* o *La casa de Bernarda Alba*, que al decir de las recaudaciones han podido amortizar la inversión del montaje, encabezarán el

reparto de las preferencias de la Administración, con cuantías muy superiores a los demás subvencionados. Sirva de anécdota que entre los subvencionados figura la revista de teatro *Segismundo*, que si la memoria no nos es infiel, hace muchos años dejó de publicarse.

En esta situación, el reciente Ministerio de Cultura y su flamante titular Pío Cabanillas anuncian las líneas generales de su nueva política cultural sobre la base del reconocimiento de los hechos culturales existentes, y no mediante la suplantación, la ignorancia o la represión. Declara además que su ministerio alumbrará una ley de teatro y que respalda la iniciativa del Congreso de Teatro emprendida por los profesionales.

Pero en contradicción con los buenos propósitos se siguen produciendo atentados a la cultura, como el cierre de la Sala Cadarso, en virtud de la aún vigente reglamentación de locales que considera que esta pequeña sala no reúne condiciones para representaciones teatrales por incumplir los requisitos allí señalados sobre la seguridad. Aquellos requisitos sí debían cumplirse en el Teatro Español, que era oficial y llevaba todas las pólizas puestas, pero ardió como una estopa en un desdichado incendio. Pero los funcionarios de la Administración y sus directores generales no han aprendido de esta chamusquina la conclusión más patente: que aquellas medidas y requisitos de 1932 hay que sustituirlas por criterios contemporáneos y racionales de seguridad. Criterios que sobradamente cumple la Sala Cadarso. Lo que ocurre en relación con este tema es que la legislación de locales en manos de la Administración quiere seguir siendo un instrumento de defensa del monopolio teatral de los empresarios de local, que son quienes verdaderamente están cumpliendo las funciones de tutela ideológica que la Administración se ve imposibilitada de seguir ejerciendo a través de sus más contestados y desprestigiados métodos.

Es relevante en este sentido el arranque de la temporada teatral en los teatros de empresa. «La ola de erotismo que nos invade» -¡y qué erotismo!- está actuando como válvula y supletorio de un teatro a la altura de la mayoría de edad que la sociedad española está demostrando. La denuncia del oligopolio de la empresa de local es, posiblemente, un punto común en todos los sectores profesionales. Hay incluso espectáculos previstos por cooperativas de actores que no pueden seguir adelante por falta de local. Nada digamos de los colectivos independientes que únicamente pueden hacer temporadas de cierta estabilidad en las contadas salas que en Barcelona, Valencia -y hasta ahora





Madrid- se regían por criterios diferentes.

Pero aunque la denuncia de la legislación de locales vigente y del oligopolio de la empresa de local puedan suscribir las todos los profesionales, las divergencias se producen a la hora de proponer alternativas concretas desde las que recuperar la autonomía para el trabajo teatral. En el tema de la descentralización y democratización de la práctica teatral se defienden en este momento dos posiciones perfectamente delimitadas. Por un lado está la propuesta de los teatros estables, como núcleos subvencionados de una práctica teatral que tenga como marco de acción las áreas de nacionalidades y regiones del Estado. Esta alternativa ha venido desarrollándose teóricamente en una serie de trabajos iniciados por Juan Antonio Hormigón, que es quien ha dado noticia en nuestro país de este modelo de organización teatral en los países de la Europa democrática. Se trata de un material a revisar y actualizar con el fin de poder eludir los errores cometidos y conocidos de otras experiencias. Hay también colectivos independientes, como Teatro del Mediodía, Teatro de la Ribera, el colectivo Denok de Vitoria... etc., que han comenzado a estudiar la viabilidad de este proyecto. En otras páginas de esta revista, Antonio Andrés Lapeña, del Teatro del Mediodía, aborda el tema de un teatro estable para Andalucía.

La otra alternativa pasaría por el reconocimiento del trabajo realizado en los diez últimos años por los grupos independientes en cuanto a rotulación por toda la



Arriba, *El gran filón*, de Rodríguez Rubí, representado por la compañía Denok, y, abajo, *Electra*, de Sófocles, por el Teatro de la Ribera.

geografía del Estado de unos rudimentarios circuitos de distribución de los espectáculos, con base en asociaciones culturales, organizaciones de base, centros de enseñanza, etc. Este reconocimiento implicaría repensar, de acuerdo con las nuevas circunstancias que vive el país, una red de locales destinados a acontecimientos de cultura (cine, recitales, artes plásticas, teatro...). Locales que existen, que no hay que construir ni invertir grandes cantidades en su habilitación; sólo hay que hacerlos disponibles. Son las organizaciones de base, los sindicatos, los partidos, las asociaciones de vecinos, etc., quienes pueden realizar un censo por distritos en las distintas poblaciones de locales que hoy no se utilizan: salones de actos de colegios religiosos, canchas de deportes del municipio, plazas, patios de vecindad... Con base en estos espacios puede establecerse una red estable de locales que pueden acercar a los distintos núcleos, urbanos o no, los espectáculos de las compañías itinerantes. Este proyecto de desamortización incruenta de los espacios hoy no utilizados para actos de cultura, puede revertir decisivamente en el trabajo de las compañías itinerantes y ofrecerles una estabilidad en el trabajo.

Será bueno insistir en que ninguna de estas dos alternativas es incompatible con la otra y que no sólo pueden coexistir, sino que los teatros estables debieran dar cabida en su programación, en alguna medida, a las compañías itinerantes, del mismo modo que el repertorio de los teatros estables debiera circular, terminado el período de las representaciones, en su local estable. Plantear como excluyentes estas dos alternativas, como al parecer han hecho los integrantes de la comisión que se entrevistó con el ministro Cabanillas en representación del Congreso de Teatro, es querer ganar con trampa una apuesta que sólo será justa en la medida que dé solución a cuantos problemas plantean hoy todos los profesionales del teatro.

Casi como una premonición de los resultados de las elecciones, colectivos de teatros salieron a la calle después de muchos años de reclusión en sus compartimentos legalmente estampillados. Vino hasta el Bread and Puppet para apadrinar esta toma del espacio urbano. Hubo candidaturas electorales que dispusieron de grupos y espectáculos para defender sus programas. Todo indica que estamos en el quicio de cambio notable en el que las gentes de teatro, como el resto de los ciudadanos, han comenzado a desempeñar el papel que les corresponde. No sería justo que ahora tomaran el relevo del mando los teatrócratas de turno.

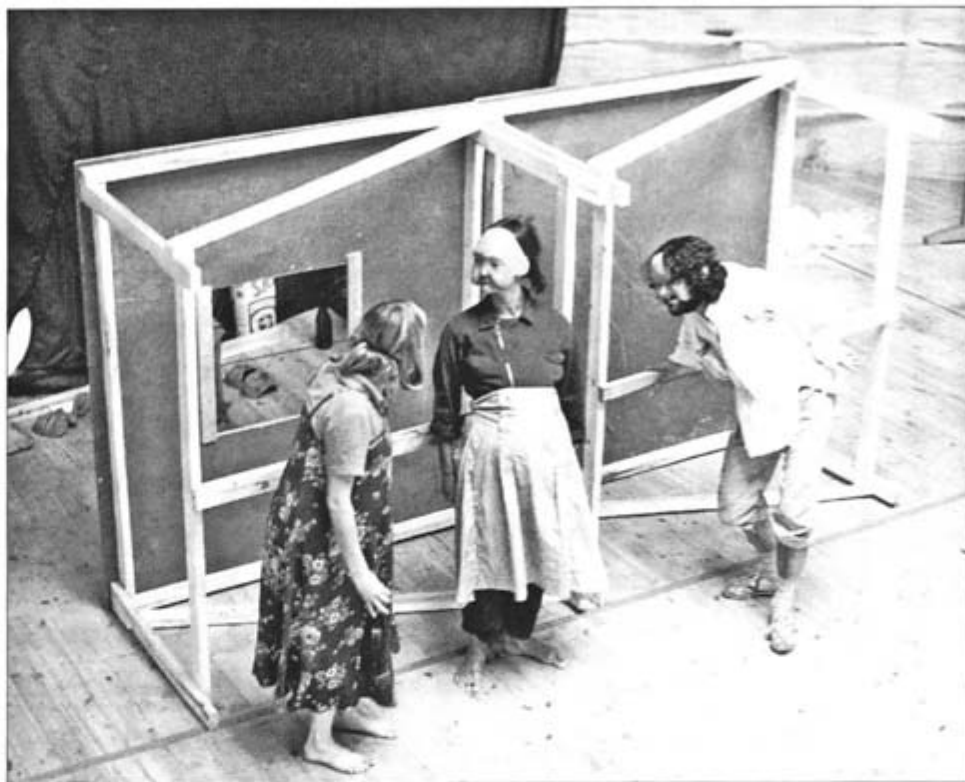


# "LA TORNA" EN LA MEMORIA

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Vi el último trabajo de Els Joglars, *La Torna*, en el Teatre Municipal de Girona. Un hermoso teatro con su amplia platea y sus cuatro pisos absolutamente llenos de un público básicamente joven. Fue aquella una de las últimas funciones que el grupo pudo dar de la obra antes de que el capitán general de Barcelona prohibiese el espectáculo y diera comienzo la kafkiana historia del consejo de guerra y posterior condena y encarcelamiento de los actores del grupo no exiliados. De entrada interesa resaltar la extraordinaria aceptación del trabajo por parte de los espectadores, buena parte de ellos, sin duda, conocedores de anteriores propuestas del grupo y, por tanto, de su línea general de trabajo. Su manera de reír ciertas escenas, sus espontáneos aplausos ante determinados hechos que sucedían en el escenario, su silencio en los últimos momentos de la función, explicitaban que, fundamentalmente, habían entrado en una de las varias lecturas sugeridas por *La Torna*: la que vehiculiza el sarcasmo para llegar a la expresión del patetismo, que en definitiva está en la obra y que es la expresión última de la historia que se nos cuenta.

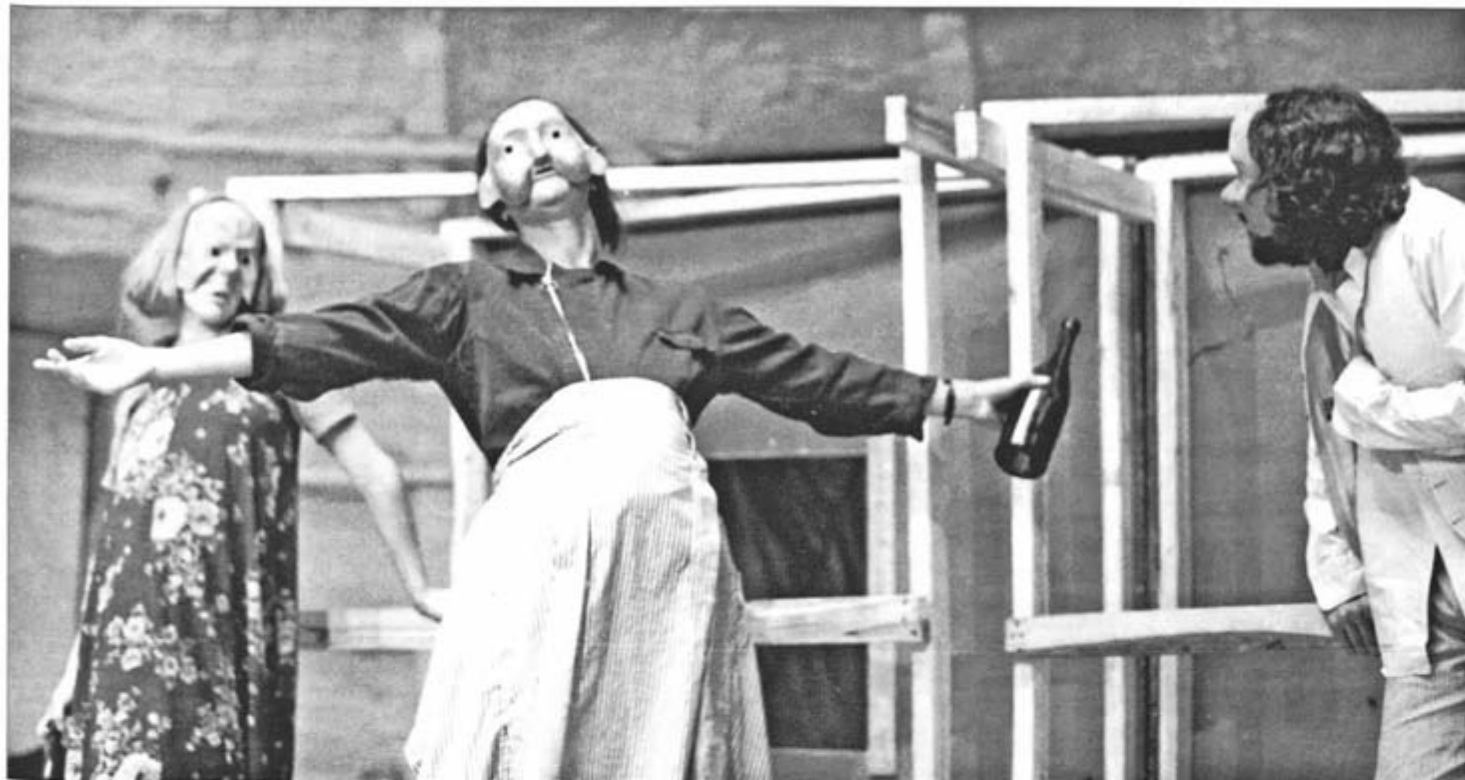
La primera diferencia fundamental de *La Torna* con respecto a los trabajos anteriores del grupo y de manera categórica respecto a los anteriores al *Alias Serrallonga* es que aquí se cuenta una historia con principio y fin, una historia conformada con sketches o números separados entre sí por el sonido del gong y todos estos insertos en una acción dramática continuada. La historia contada es clara: la detención, acusación, juicio, condena y muerte por garrote vil del comediante callejero, vagabundo solitario a través de varios países y hombre enigmático, el polaco Heinz Chez. Entresacado de otro contexto histórico también aquí como fue el caso del bandido Serrallonga en el anterior espectáculo de Els Joglars el protagonista de la historia es un ser marginado. El hecho de estar frente a una narración precisa y el de la utilización mayoritaria de la palabra como



Escenas de *La torna*, de Els Joglars. (Archivo fotográfico de Els Joglars).

alfabeto sonoro -lo que no ocurría en anteriores espectáculos- dan a este último discurso de Els Joglars unas características diferenciadas muy acusadas respecto a los anteriores. En este número de *Pipirijaina* queda explicitado el significado que aquí en Cataluña tiene *La Torna* y su relación directa con esta propuesta de Els Joglars; también, a través del texto escrito por el grupo en el programa de mano y aquí reproducido, una importante matización en la lectura política de *La Torna* la ejecución de Heinz Chez constituyó *La Torna* de la ejecución del militante catalán del MIL Puig Antich «a fin de desorientar la opinión pública predispuesta a confundir fácilmente, en aquel momento, los términos de activista político y de delincuente común». (Las dos ejecuciones tuvieron lugar el 3 de marzo del 73 en Tarragona y Barcelona respectivamente.) Pues bien, ésta sería una de las grandes dudas de la función: ¿se consigue realmente explicitar que la ejecución del polaco fue «La torna» de la ejecución de Puig Antich? Personalmente, y a través de la única representación que pude visionar, diría que no, o como mínimo que tengo grandes dudas sobre ello. Un par de semanas antes del estreno de *La Torna* mantuve con Albert Boadella una larga conversación en su refugio de Pruitt (situado a unos 100 kiló-

metros de Barcelona) en el interior de la gran bóveda de polivinilo en la que el grupo ensayaba. Allí Boadella, al tiempo que expresaba ciertos temores por los resultados de la función, me hizo entender que los niveles de lectura del espectáculo no pasaban solamente -yo diría que tampoco principalmente- por la aludida explicitación. Vista la función, remarcaría que en todo caso este nivel de lectura aparece como el más difuminado, como el que menos elementos reales (o el que más dificultades tiene) ofrece al espectador para posibilitarle su acceso al mismo. Fundamentalmente entiendo que *La Torna* propone estas otras reflexiones: sobre la brutalidad de la pena de muerte (al tiempo que deja clara la oposición del grupo a la misma); sobre los intereses que guían a un específico grupo de ciudadanos a aplicarla (referido en este caso a unas muy concretas circunstancias, con lo que aún se remarca más aquella brutalidad y lo absurdo del camino recorrido para su justificación). También está claro que, además de estas



áreas de reflexión, *La Torna* alude a la problemática del preso social o común, referido en esta ocasión a Chez y a su entorno.

### Trabajo de dramaturgia

El montaje de Boadella -aquí limitado a la función de dirigir- parte de un trabajo dramático: durante un tiempo se acumularon datos referentes al proceso del polaco; datos sobre su detención, sobre la vida y costumbres en el camping de Tarragona en que dio muerte al guardia civil; sobre su estancia en la cárcel, sobre los interrogatorios, sobre la sentencia, sobre su ejecución. Todo este amplio material investigado por Els Joglars lo ordenaron éstos para luego recrearlo en un divertido discurso poético que va del sarcasmo al patetismo, que rebosa causticidad (que también tiene excesos y carencias, pero sin que éstos invaliden la funcionalidad global del trabajo) y que, en definitiva y más allá de los logros que contiene, se conforma como una doble opción del grupo: la de expresar libremente su oposición a la pena de muerte a través de un duro alegato contra la misma, y la de ejercer una crítica sobre la actuación de un determinado grupo de ciudadanos, con atribuciones concretas y especiales, a través de

aquel discurso, dentro siempre de las reglas de juego de la creación dramática y una vez pasada ésta por los particulares matices de concepción que le son propios al grupo catalán.

La ordenación de todo este material temáticamente unitario que gira alrededor de la figura de Heinz Chez y que se dispone en escenas unidas (y separadas) por el sonido del gong permite al grupo dar una visión satírica y caustica de los acontecimientos explicados. Para ello, y otra vez en su habitual línea de trabajo, el gesto, el tic y el cuerpo tienen importancia máxima. Si a ello unimos el uso de las máscaras en el sentido que aquí se consigue, entenderemos que el propio grupo define *La Torna* como una tragedia de máscaras en la que lo grotesco toma carta de naturaleza, y en la que los signos adquieren una riqueza decisiva para la buena funcionalidad de la propuesta. A la hora de profundizar en la vertiente grotesca de *La Torna* debe señalarse que la línea «esperpéntica» que pasa por Valle Inclán y por Buñuel tiene aquí particulares connotaciones. (La escena de los verdugos en que se muestra cómo funciona el garrote vil y en la que sus hijos respectivos, jugando a ello, están a punto de consumir una ejecución, tiene un espeluznante aire esperpéntico.)

Uno de los hombres más rigurosos en

el estudio de la semiología teatral, Tadeusz Kowzan, director de los cursos sobre este tema en el Centre d'Estudis et Recherche Teatral de la Universitat de Lyon, propuso el estudio de los 13 sistemas de signos utilizados en el teatro; y los enumeró así: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decoración, iluminación, música y ruidos. Sin entrar en la discusión de signos transcritos (otra cosa sería situar exactamente las fronteras o los puntos de interferencia entre los conceptos expresados), tengo la impresión que este último trabajo de Els Joglars se apoya con fuerza en alguno de estos signos enumerados. Así, ya en la primera escena (sin duda una de las mejores por su fuerza y por cuanto supone de clarificación) el vertiginoso ritmo impuesto en las sucesivas entradas y salidas de personajes en el chiringuito del camping en el que Chez disparó y mató al guardia civil, viene acompañado por un meticuloso código de gestos que permite al espectador identificar los distintos personajes-arquetipo en función de esos gestos. De esta manera, la cincuentena de personajes que irá recreando el grupo en base sólo a seis actores son de inmediato identificados (y agrupados) por el espectador: los representantes del orden, de los civiles, de la burocracia, y la camarera, los

jueces, etc. Al mismo tiempo el tono será también un signo utilizado para esa identificación, a la vez que, dada su utilización, un elemento que provoca una primera risa en el espectador.

## Las máscaras y la palabra

Aún hay otros dos signos que en *La Torna* adquieren una especial fuerza y que resultan básicos para la lectura del espectáculo: la máscara y la palabra. Todos los personajes de *La Torna* aparecen con máscaras (debidas a Abdó Martí, quien también trabajó en esta parcela en el espectáculo de los Claca a partir del mundo de Miró); todos menos uno, Heinz Chez. Máscaras cuyo origen sería la comedia del arte y que los actores van cogiendo, y dejando, en sendas líneas de

je- en los que la palabra prácticamente no se utilizaba (y cuando sí, lo era distorsionada respecto a lo que entendemos por «habla» normal), en *La Torna* es prácticamente el único alfabeto sonoro del espectáculo. Pero ciertas connotaciones en su utilización enlazan con la intención crítica del montaje. El que el castellano sea el idioma de la situación permite que, a través de concretas gradaciones dialectales en su uso, se clarifiquen niveles en los estamentos que controlan la situación. También el hecho de que los personajes que hablan catalán lo hagan en castellano cuando hablan con los castellanos tiene una significación crítica: la de que al hacerlo se someten al poder de la situación mayoritaria, colaboran con ella. En torno al lenguaje, no obstante, Els Joglars rizan el rizo y uno echa en falta, en según qué momentos, una más mesurada utiliza-

## Complicidad y participación

Fijémonos también en que las distintas situaciones escénicas están organizadas dramáticamente de tal manera que la complicidad con el espectador se produce de inmediato, con lo que la función anda con notable fuerza. Todos los elementos presentes en el escenario corresponden a una buscada gama cromática ocre, que ayuda a identificar fondo y forma, con la inapreciable ayuda de la luz, muy bien puesta en la función a la que asistí en Girona. No creo, como en algún lugar he leído, que el espectáculo adolezca de una cierta falta de rigor, ni que se quede en un espléndido divertimento perfectamente bien hecho. Por el contrario, pienso que *La Torna* es un riguroso trabajo que, a partir de una larga serie de datos en torno al delito probado del polaco Heinz Chez, el grupo recrea en forma muy rica, imponiendo un ritmo rápido -que crece espectacularmente cuando interesa- y sobre el cual *La Torna* llega al patetismo como desenlace de una acumulación de sarcasmos. Entre escenas de circo, entre escenas número a través de las distintas situaciones Els Joglars nos ponen en contacto con la brutalidad de la ley como expresión máxima del poder, con el miedo de unos personajes, con el mundo acosado e indefenso de los condenados. Incidiendo en ello, el montaje en cuestión de *La Torna* busca la colectiva participación de los espectadores en la tremenda perplejidad de Heinz Chez -señalemos una vez más que por ello aparece como el único personaje sin máscara y el único cuyo lenguaje, el alemán, no tiene ningún connotación crítica y es normal dentro de la situación-. Una perplejidad nacida del absurdo de todo su proceso en el que le interrogan sin que ni tan siquiera llegue a comprender lo que le preguntan, en el que se siente protagonista forzado de un no menos absurdo carnaval de intereses y en el que su vida es lo de menos. Por ahí vendría otra reflexión del montaje: la soledad del condenado a muerte.

En definitiva, Els Joglars ha propuesto una reflexión que trasciende la anécdota de los elementos investigados y que se conforma como un claro alegato contra la pena de muerte. Lo que también han hecho es ejercer su derecho, como creadores que son, a expresar libremente su opinión sobre unos concretos hechos, recreándolos por supuesto, en los que unos ciudadanos como ellos deciden quitar la vida a un ser humano «en nom, de aixó que s'anomena justícia».

*Pipirijaina*, 8-9. textos (septiembre 1978): 32-35.



*La torna*, estrenada en septiembre de 1977 y prohibida dos meses después. (Archivo fotográfico de Els Joglars).

percheros situadas a la vista del público en ambos laterales del escenario, donde se amontonan junto con los trajes. La importancia que tienen aquí las máscaras pasa, por un lado, por ser la forma que permite la multiplicidad de personajes así como que su uso condiciona el antes aludido código de gestos del actor; y por otro lado, porque el hecho de que sea precisamente el polaco Chez el único en no utilizarla subrayará de inmediato la identificación del espectador con sus puntos de vista o por lo menos con lo absurdo de su situación.

Finalmente es obligado referirse a la utilización -a la forma y manera en que se hace- de la palabra, uno de los «signos» básicos en esta propuesta de Els Joglars. Frente a los montajes anteriores del grupo -que partió del mimo y fue evolucionando por una continua investigación del lengua-

ción del mismo, que en definitiva hubiera dado mayor coherencia y mayor sentido crítico al código sonoro del espectáculo.

Todo el montaje de *La Torna* se inscribe en una escenografía frontal básicamente ocupada por una gran mesa cuya función polivalente resulta un sencillo pero gran hallazgo. Inclínada hacia adelante, plana, tumbada por uno de sus lados o por el otro, perpendicular al público, etc.; cada posición sugiere un escenario distinto: la cantina del camping, la prisión, el juicio, la cena de la borrachera, etc.



# LA TRAGEDIA COMPLEJA. BASES TEÓRICAS Y REALIZACIÓN PRÁCTICA EN "EL CAMARADA OSCURO" DE ALFONSO SASTRE

MAGDA RUGGERI MARCHETTI

El teatro de Sastre, sobre todo en sus últimas etapas evolutivas, podría situarse en el centro de un triángulo cuyos vértices serían la política propiamente dicha, la tragedia existencial, y el arte puro como juego. Decimos en el centro como posición alejada por antonomasia de los excesos a que puede llevar la preponderancia o dominio de cada uno de ellos: es decir cierto realismo socialista burocratizado o populismo, el nihilismo, y el arte por el arte. (Ver cuadro 1).

La tragedia compleja, es sobre todo una superación del par dialéctico que suponen los dos primeros vértices (o mejor, sus excesos). (\*)

Partiendo del presupuesto de que la sociedad que se intenta purificar está degradada y de que lo trágico (al menos lo trágico puro) le resulta cómico, irrisorio, Sastre afirma que el autor que no sea consciente de esta degradación cae en la ilusión de la tragedia pura. En el otro extremo una hiperconsciencia lleva al esperpento disolvente de la tragedia, a lo grotesco. Alejándose también y superando el antitragicismo brechtiano, demasiado didáctico. Sastre propone un producto capaz de superar la barrera que supone esta degradación para penetrar en el espectador y sacudirlo por dentro. Este producto debe tener un núcleo trágico inmediatamente perceptible por el espectador, pero dada la degradación de éste, hay que proteger a este núcleo complejizándolo.

Son éstos en esencia los presupuestos básicos de la tragedia compleja que la

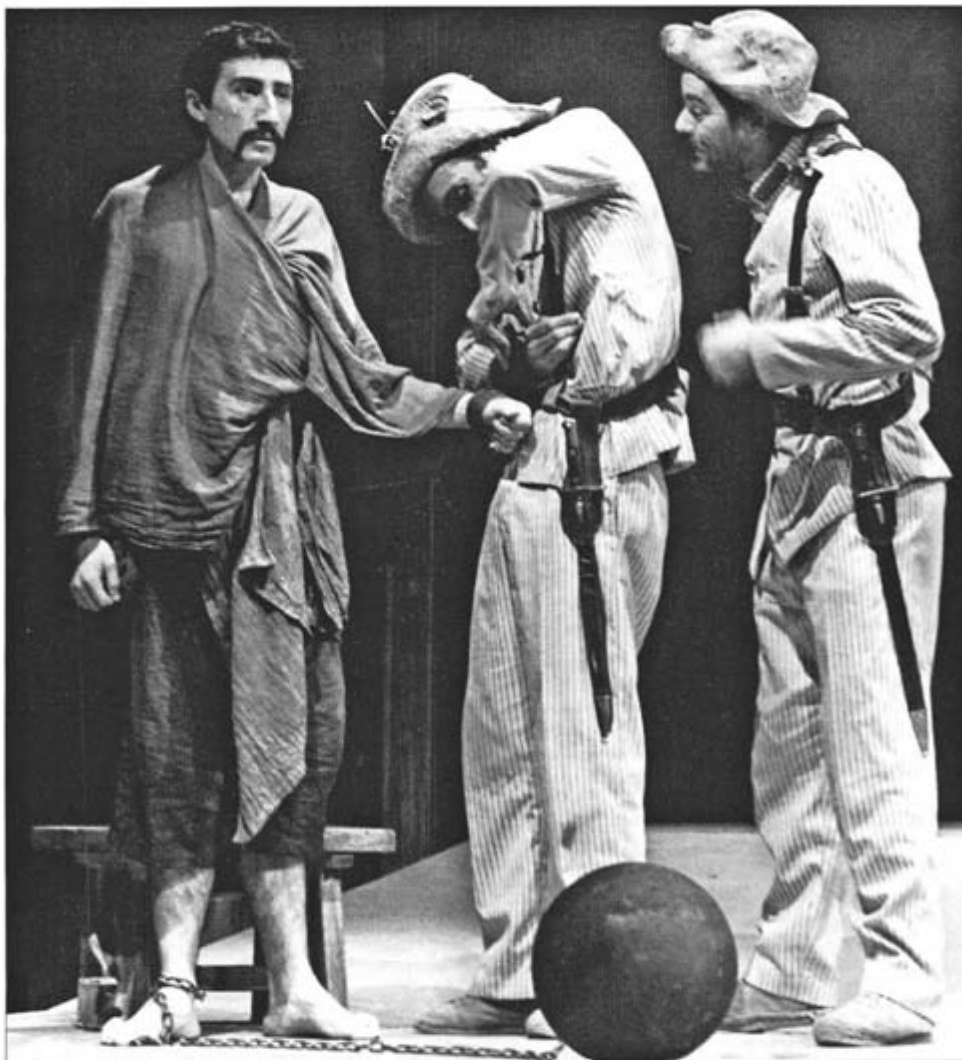


Imagen de *Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre, interpretada por el Gayo Vallecano en 1979.

sitúan lejos de una restauración de la arisototélica. Trátase pues de una tragedia que, ahondando sus raíces en el drama barroco español y en el esperpento valleinclanesco renovados a la luz de la lección brechtiana, asimila el teatro-documento (Peter Weiss, Heinar Kipphardt) y se proyecta a la búsqueda de un efecto nuevo. Los recursos de que se vale, naciendo de la observación de que "en la comicidad de muchas situaciones reside lo mas profundo e inalcanzable de la tragedia humana" y de que la lucha de clases se da sin héroe puro dotado de una conciencia

superior, podrían resumirse en dos puntos:

1) Un héroe (individual o colectivo) trágico-complejo extraño, heroico-irrisorio, vulnerable, con altos componentes afectivos y por contraposición, no tragicómico, no grotesco, no antitragico.

2) Una alternación de signos trágicos (identificadores) e irrisorios (distanciadores). La receta sería (con palabras del autor) "yo me río antes, y cuando Vd. alce su guardia para reírse conmigo se va a encontrar con que le he contado -sí, a traición- la tragedia que Vd. hubiera rechazado, o incomprendido, planteada en los términos inalcanzables para Vd. de una conciencia no degradada en pugna con la degradación" (R.C. p.: 1 03).

Es la estética del boomerang<sup>2)</sup> que viaja lejos en un primer momento, para volver y golpear (identificación) al sorprendido espectador.

Procedemos ahora a un análisis de los recursos técnicos de que se vale el autor para dar realización a la delicada mezcla de signos identificadores y distanciadores que caracterizan al héroe y a los demás personajes o elementos escénicos tanto en el código lingüístico como en los, alingüísticos<sup>(1)</sup> en un drama escrito en 1972, *El camarada oscuro*. Es ésta una obra fiel en todos sus detalles a los hechos históricos españoles desde 1902 hasta 1972 sobre el fondo de la vida de Ruperto, un sencillo pero profundamente convencido militante marxista. En el vasto cuadro documental afloran los ideales de los catalanes, de los vascos, la profunda aversión del pueblo español hacia la guerra y la dictadura franquista. Para dar dinamismo a los múltiples acontecimientos históricos Sastre se sirve de canciones, de partes grabadas, de breves documentales proyectados en una pantalla. La segunda parte de la obra subraya la tristeza y la soledad del autor en la lucha ideal, en su deseo de una renovación en el seno del Partido. La finalidad de la obra es la exaltación de los más humildes y desconocidos militantes marxistas, de la base contra el vértice.

La obra está escrita con la angustia de quien ha vivido entrañablemente esos problemas de manera que el núcleo trágico golpea inmediatamente al espectador pero la presencia de gran cantidad de elementos de extrañamiento le separan constantemente de la tragicidad.

El contexto trágico de la obra determina el nivel de referencia o background en que nos movemos.

Todos los códigos de expresión teatral<sup>(2)</sup> empleados discurren entonces por tres niveles el nivel trágico (identificador), un nivel neutro (informativo, narrativo) y un nivel cómico-irrisorio (distanciador). En nuestra estadística recogeremos los signos extrañantes que, a nuestro parecer, se alejan significativamente del nivel trágico. En cuanto al código lingüístico en particular, se observa enseguida la parquedad y sencillez de las figuras retóricas que el autor pone en labios de los personajes se nota la preferencia por el uso de palabras malsonantes, sinónimos más o menos cómicos, ("nacencia" por nacimiento; "papel" por periódico; "guerra" por sucia; "habitáculo" por casa; "material" por momias; "cabezón" por testarudo; "perras" por dinero; "chino, comunacho, ñángara" por comunista; "palmar" por morir; "jeta" por nariz; "espadones" por militares; "pepinazos" por disparos; "tarugo" por deficiente; "la casco" por muerto; "mucho tomate" por batalla intensa; "salí pitando" por escapó corriendo; "sacudir, zurrar" por pegar; "santería" por santoral; "coco" por cabeza; "franchute" por francés; "amolar" por molestar, etc.), dialectalismos ("pobrecico; abur; junando; castañas; pure-

tas; no he catado; chato; payo; de butén; diñame; cacho; manró; jalar; mollate; pava; naturaca; salir de naja", etc.), nombres propios significativos ("Masa; Libertad; Sagrario San José Iglesias; Don Pedro el Cruel"), metaplasmas ("desmayaca; jodeer; fachista; aca... bo... se"), las metáforas son ya más escasas ("es tal una muñeca rota; en cuanto el viento nos sople de popa; la munición de boca; meter las manos en otra masa; voy a meterme en harina; cuando yo esté criando malvas; echar en saco roto"), así como las perífrasis ("no hay gravedad situacional; eso son palabras mayores; compañera de hogar; acaecen en este año de gracia") y quedan prácticamente ausentes las restantes figuras retóricas más elaboradas. Es ésta la realización de un lenguaje vivo, popular, sencillo, que caracteriza a los personajes trágicocomplejos sastrianos y que es la oposición contestataria al lenguaje burgués. La ridiculez, irrisoria, vulnerabilidad de éstos se halla pues fundamentalmente en la situación y en las actitudes, más que en las figuras de dicción presentes en su habla. El uso de las más elegantes (interrogatio, metáforas, anáforas, hipérbaton, etc.) pertenece intencionalmente al plano trágico para contribuir a la carga patética sea del mensaje político<sup>(3)</sup> que del plano existencial<sup>(4)</sup>.

La novedad de la obra se manifiesta ya desde el principio pues empieza a telón corrido con una canción que preanuncia la posición artística del autor:

"Yo he conocido cantores/que eran un gusto de escuchar,/más no quieren opinar/ se divierten cantando;/pero yo canto opinando,/que es mi modo de cantar".

Después en el escenario oscuro percibimos sólo una gran fotografía de Alfonso XIII y oímos su voz. Las luces iluminan sucesivamente tres zonas: dos que documentan el fondo histórico (cargas de la Guardia Civil en la Universidad de Barcelona; sección de parlamento) y una tercera totalmente esperpéntica, punto de arranque de la aventura existencial del protagonista. Asistimos en efecto al nacimiento de Ruperto en un pesebre acompañado por los versos cantados de Antonio Machado ("Españolito que vienes/al mundo te guarde Dios./Una de las dos Españas/ha de helarte el corazón") que reflejan la radical escisión de la España de primeros de siglo.

La tragicidad que nos llega a través de los códigos icónico<sup>(5)</sup> y cinético es contrarrestada por el lingüístico. El padre, ebrio, no advierte que la madre está agonizando y piensa sólo en celebrar el nacimiento del hijo en el bar. Sus cuidados por el niño se limitan a velar para "que no se lo vaya a comer algunas partes ese cerdo", pero no

logra evitar que una vaca berrenda: haga "sus necesidades sobre el zagal". Como reacción a la tragedia de la muerte de su esposa acude al Sindicato llevando consigo a la criatura a pesar de la cruel helada. La inverosimilitud de la situación pulveriza el núcleo trágico.

El segundo cuadro nos acerca más a la tragedia compleja: ha desaparecido el elemento esperpéntico para dejar espacio a una escena mucho más real. Por un lado asistimos a la muerte del padre de Ruperto bajo el fuego de los soldados durante el saqueo con profanación de momias de un convento en la Semana Trágica de Barcelona; por otro al llanto del niño que se ha quedado solo. Ambas situaciones altamente dramáticas se hallan interrumpidas por continuos diálogos irrisorios ricos de antífrasis (esto no es un saqueo; ni tampoco es un sacrilegio; etcétera) y de ironías ("una inspección ocular [...] con fines históricos, políticos y científicos, al servicio de la anarquía; investigar el sexo de las momias: tu eras un idealista y un científico; ¡A quién se le ocurre sacar unas momias para estudiarlas en la calle Fernando!"). En uno de ellos una regresión gramatical del genitivo al adjetivo, cambia las funciones lógicas y lleva a sexualizar el convento ("convento macho; convento hembra") para subrayar "la convivencia (...) entre las monjitas y los frailes de las cercanas comunidades").

La compleja construcción del cuadro tercero se pone de relieve a través de un dato estadístico. Tomando como unidad de medida el renglón notamos que sesenta están dedicados a las acotaciones, sesenta al diálogo y cuarenta y ocho a grabaciones. La escena que ha tenido una notable tragicidad ya sea por los problemas del protagonista (un niño que se gana la vida)<sup>(6)</sup> que por los acontecimientos históricos, termina con una imagen irrisoria: "(Se oye la Internacional que funde a la Marcha Granadera a cuyo compás, como desfilando -en una irrisoria tentativa marcial- entra en escena Ruperto, recién ingresado en el servicio militar. Una voz en off le ordena -y él obedece con múltiples errores Alto, ar izquierda, ar. En su lugar, des... canso)" (p.: 19). El código icónico provoca la hilaridad también en el cuadro cuarto que nos presenta a Ruperto soldado "(Parte del uniforme le viene demasiado grande y la otra demasiado pequeña)" (p.: 19). Hacia la misma converge también el gestual o cinésico<sup>(7)</sup>: "Ruperto saluda a todos de un modo que pretende ser marcial. Apenas ha saludado a uno, ya tiene que saludar a otro. Desde luego saluda indiscriminadamente a militares, porteros de librea y ordenanzas)" (p.: 19).

Tras un breve y veloz diálogo al espec-

tador se le lleva de nuevo a la tragicidad a través del rostro de Ruperto que en el escenario totalmente oscuro aparece iluminado y cubierto de sangre. En este momento todos los códigos, acústicos (Suenan una descarga... mezcla de lamento y aullido), gestual (Se lleva las manos a la cara), icónico (El proyector se concentra sobre su figura, con especial atención a su rostro ensangrentado), cinético (cae), convergen en la tragicidad. De nuevo una canción arrebatada de ella al espectador aunque subraya que la guerra es un sacrificio pagado sobre todo por el pueblo: "La bala que a mí me hirió/también rozó al Comandante./ A él lo hicieron Coronel/ y yo sigo como antes". (Pág 21)

En el cuadro quinto las breves apariciones y comentarios de Ruperto sirven fundamentalmente a articular las grabaciones (algunas con voz del general Primo de Rivera), y los letreros ayudan a jalonar los acontecimientos históricos desde 1923 hasta 1934. El breve paso de una manifestación constituye el marco del encuentro entre Ruperto y Libertad, la compañera de su vida. Con la grandiosidad y dramática de los acontecimientos contrasta el cómico paso de Ruperto cojeando y agitando un pañuelo rojo. La importancia de los códigos alingüísticos en este cuadro se manifiesta particularmente a través de la estadística: treinta y una líneas dedicadas a las acotaciones, treinta y ocho a las grabaciones y nueve al diálogo.

Los cuadros sexto, séptimo y octavo documentan los graves contrastes que corrían al bando republicano enfocando tres ambientes distintos: reunión de un comité, intimidad del hogar de Ruperto, el Parlamento donde aparecen Dolores Ibárruri y Calvo Sotelo.

Los cuadros nueve y trece nos presentan situaciones paralelas y extremadamente trágicas: caen al lado de Ruperto. Libertad, en avanzado estado de embarazo, y su mejor amigo. Durante el combate en torno al Cuartel de la Montaña al espectador se le distancia de la dramática del episodio mediante el código icónico (un personaje empuña un arcaico trabuco) y lingüístico ("¿Y esto como se carga?; ¡Y yo qué sé muchacho!; ¡Como no se lo preguntes al gran Capitán!") (p.: 29) y, a la tragicidad de la vista de Libertad en el suelo muerta, corresponde una frase irrisoria: "¡Cabrones! ¡Me la han matado!" (p.: 30)

Más emotiva es en cambio la desesperación del protagonista en el frente por la muerte del Masa: cierra ésta un cómico diálogo en el que, entre el fragor de los disparos, ironizan incluso sobre la mutilación de Ruperto:

"MASA. ¿Cómo te apañas para disparar con lo del ojo?



*La sangre y la ceniza*, de Alfonso Sastre, representada por El Búho en 1977.



RUPERTO. Así (Otro tiro)

MASA. Claro. O sea, que no tienes que guiñarlo para hacer puntería. Lo tienes ya guiñado. (Rien)". (Pág 37)

En el cuadro doce, ejemplar como realización de este modelo estético, la tragedia de la situación (Ruperto se infiltra como espía en zona nacionalista) es continuamente alejada del espectador que se halla sobre todo ocupado en reír de los esfuerzos miméticos de Ruperto que en la conversación (108 líneas) pronuncia tres jaculatorias, ("Ave María Purísima, sin pecado concebida, viva Jesús Sacramentado"), once expresiones de ritual falangista ("Arriba España; Patria, Justicia y Pan; ¡Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan!; España es una unidad de destino en lo universal; si se lleva la camisa bordada en rojo ayer; el camino más corto entre dos puntos pasa por las estrellas; montar la guardia sobre los luceros; hacerse poetas: ¡Presentes! ¡Por el Imperio hacia Dios!; ¡En España empieza a amanecer!"), un motivo carlista ("¡Por Dios, por la Patria, y el Rey!") un dialectalismo (naturaca), y usa un nombre de guerra significativo: "Sagrario San José Iglesias". Aparecen además doce palabras malsonantes ("coño, no me jodas, maricas, hijos de puta, cabrito, hijos de puta, hijoputez, cabrito, me jode, cerdo, carajo, te jodo"), dos sinónimos hilarantes ("Oso moscovita, tarugos con fusil"), y un proverbio (A cada cerdo le llega su San Martín). Excepcionalmente aquí también las acotaciones hacen converger hacia la comicidad al otro código alingüístico copresente en el cuadro que es el gestual, del que entresacamos: "Lleva torpemente una mula vieja: saludo fascista; se santigua; incómodo; mosqueado: despistado: ceñudo; intranquilo: un tanto obtuso; un poco quemado; brutísimo; tragando saliva; con un rugido; digno; dubitativo; evasivo; tratando de salvar la situación; acusativo; conciliador; está perdiendo los nervios; estupefacto; asombrado; etc." y así hasta un total de treinta indicaciones gestuales. Pero la tragedia sigue latiendo subterráneamente y el boomerang vuelve: Ruperto pierde el control de los nervios, se le descubre, se le fusila, aunque la fortuna le ayuda y con la prisa y confusión de las ejecuciones queda herido superficialmente y dado por muerto.

En la extrema tristeza de los cuadros que recogen la amargura de la derrota (XIV), y del exilio (XV) de los republicanos, de la inútil guerrilla (XVI) y de la dura prisión franquista (XVII), todos los signos convergen en la tragedia excepto en algunos momentos de diálogo sobre los inconvenientes de las distintas modalidades de suicidio a su alcance en el asediado puerto de Alicante<sup>(10)</sup> o en la lluvia de

insultos que cae sobre un patriota francés porque critica los excesos del estalinismo<sup>(11)</sup>. En particular observamos la sintaxis fragmentada, la construcción paratáctica, rica de puntos suspensivos.

A partir del cuadro XVIII que nos lleva a 1957 cuando Ruperto, finalmente libre, reanuda los contactos con el PCE, la obra pierde pragmatismo para hacerse más entrañable. De la crónica objetiva inicial se pasa a un momento de meditación introspectiva. El protagonista adquiere una espiritualidad interior que no había revelado todavía y aflora la identidad de Ruperto-Sastre. El encuentro después de veinte años con el cuñado es emocionante pero la escena hecha de gestos mudos de reminiscencia brechtiana<sup>(12)</sup> aleja el patetismo. Es éste también el encuentro con el Partido, pero a la felicidad del primer momento sigue la gran desilusión por la nueva línea del PCE. El expediente del diálogo mudo se usa también en el cuadro XIX donde los mismos códigos alingüísticos no convergen porque mientras por un lado el acústico transmite el terror del personaje (la multicopista hace un ruido sobrenatural, ensordecedor, que se mezcla -en el efecto sonoro- con el resonante latido del corazón de Paco), por otro el icónico presentándonos al mismo "pringado de tinta hasta las orejas" hace reír al espectador.

Los cuadros XXI, XXII y XXIII, subrayan la discrepancia con la nueva línea del PCE. La coexistencia pacífica, la tensión chino-rusa, la exaltación del intelectual, son problemas que el no comprende y solo la conciencia de la justicia del ideal marxista le infunde ánimos. Constante es la dialéctica entre los momentos en que Ruperto espera haber vuelto a encontrar el antiguo ideal y la desilusión por la actitud del Partido. La vacuidad, inutilidad y frialdad de éste se ponen de relieve a través de un largo monólogo de frases entrecortadas de un dirigente:

"(Por fin toma la palabra Juan. De su exposición llegan hasta nosotros algunos retazos inconexos mientras el reloj sigue su marcha)

JUAN....Serios pasos ... justa política... La catastrófica situación de la economía aboca... La clase obrera acoge muy bien y hace suya la línea del Partido... ciliación nacional... Huelga general política... huelga nacional... sectores profesionales... fuerzas democráticas... Munich... La oposición burguesa". (Págs. 59 y 60).

También en estos cuadros la tragicidad del argumento se rompe a causa de algunos signos alingüísticos que evidencian la vulnerabilidad del héroe. Ruperto, viejo, golpea con un bastón a un policía y pierde sus gafas que busca por el suelo.

El cuadro XXIV en el que los dirigentes

del Partido le dejan solo mientras, ya ciego, se ensimisma en un largo monólogo es de una profunda tristeza y todos los signos convergen en ésta. Una vez más se pone de manifiesto la soledad de Sastre en la lucha ideal, en la polémica contra algunas determinaciones fundamentales del marxismo contemporáneo, en su deseo de una renovación en el seno del mismo Partido, porque la escisión en los múltiples grupúsculos significa la traición al verdadero, gran Partido.

En el cuadro veinticinco que constituye el acmé de la tragedia en el plano existencial con la muerte del héroe, se recurre a otro procedimiento para evitar una vez más caer en el patetismo que los códigos icónico y proxémico<sup>(13)</sup> producen. Ahora con una estratagema típicamente pirandelliana la obra desborda sus cauces puramente teatrales para dar entrada en escena al autor acompañando al héroe en su muerte. Para establecer una continuidad con el resto de la obra no aparece éste como un personaje completamente espúreo, sino que por medio de un ingenioso expediente reconocemos en él algo o alguien que ha estado siempre presente en la obra. Efectivamente aparece llevando en la mano el timbre y haciéndolo sonar "con aquella señal convenida que Ruperto utilizaba para entrar" en esta misma casa. Esta apertura de la obra queda subrayada además por quedar congeladas momentáneamente las actitudes y posiciones en que fueron sorprendidos los demás personajes. Se revela así, de manera patente, la identidad Sastre-Ruperto que se hallan en una correspondencia de alter ego y comparten una gran carga optimista porque Ruperto muere con la certeza de que a pesar de los errores cometidos, el ideal marxista no perecerá. En este cuadro en el que Ruperto participa de la vida de su autor, el personaje se expresa con un cultismo latinista fuera de sus capacidades: "¡Ex abundantia cordis!... Gracias por ese latínajo, camarada escritor... A mí no se me hubiera ocurrido nunca... [...] Camarada Teresa, buenas noches... Eres... un ángel... marxista-leninista", y una vez más el código lingüístico con el uso de un cultismo, un despectivo y un oximoron (respecto al espectador burgués) rompe la emotividad de la situación, pues son éstas las últimas palabras de Ruperto. En la obra encontramos una notable concentración de dialectalismos en el pasaje en que aparece una gitana (cuadro XI), concesiones a la coprolalia en momentos de particular agitación de los personajes como en los cuadros XII, XV y XVII. La primera parte del drama que abarca hasta el cuadro octavo, está destinada sobre todo al fin documental: una estadística nos muestra

la proporción 70-25-29 entre los valores medios del número de líneas por cuadro dedicadas a diálogos, carteles-grabaciones-canciones y acotaciones escénicas respectivamente, reflejando la importancia relativa de este aspecto. Un ejemplo máximo lo encontramos en el décimo cuadro en el que los diálogos y personajes están ausentes y se nos ambienta en los días del asedio de Madrid con una serie de seguidillas de la defensa que ocupan temporalmente todo el cuadro mientras vemos documentos cinematográficos y proyecciones de aquellos días. En la segunda parte hay un neto desplazamiento desde la exposición documental hacia un mayor protagonismo de los personajes y encontramos la proporción 88-7-40: efectivamente en catorce de los dieciocho cuadros que la constituyen el espacio documental es inexistente y las pocas grabaciones y carteles a que se recurre se hallan en los primeros, exceptuando el veintidós. En el cuadro 2 visualizamos los datos expuestos.

El teatro de Sastre está escrito con la conciencia de no ser representado y por lo tanto con la intencionalidad expresiva que desea hacer del lector un espectador, proporcionándole todos los elementos alingüísticos inarticulados necesarios para ello: la página aparece en relieve. Esto implica por parte del autor un análisis de las posibilidades receptivas del destinatario que debe imaginar la escenografía alcanzando ésta sin duda, la misma importancia que el diálogo. Ello, efectivamente, se refleja en un dato resultante de las proporciones que hemos mostrado: con una notable regularidad encontramos aproximadamente una línea dedicada a las acotaciones por cada dos dedicadas al diálogo. De aquí la importancia de los distintos códigos de significación.

La novedad reside en el hecho de que los signos parciales pertenecientes al campo somático de cada código que configuran sincrónicamente el signo global<sup>14</sup> no convergen de la forma habitual en el campo noético. Un examen superficial podría indicar una dispersión o incongruencia entre los mensajes que estamos habituados a interpretar en cada signo parcial en efecto encontramos tragicidad, dignidad, valentía, integridad, seriedad en algunos de ellos e irrisoria, ridiculez, comicidad, debilidad, vulgaridad en otros. El hecho de que los signos portadores de mensajes aparentemente incongruentes sean sincrónicos obliga a su integración en una unidad superior de tipo nuevo: lo trágico-complejo.

Sin embargo, hemos de notar que esta estructura no es completamente estable en el tiempo, pues con cierta frecuencia



Portadas de Pipirijaina. Textos en que se publicaron dos obras de A. Sastre: *La sangre y la ceniza* (nº 1) y *El camarada oscuro* (nº 10).

todo en ella es trágico y, sólo excepcionalmente, cómico.

En el esquema del cuadro 3, que viene a ser la visualización del análisis descriptivo de la obra, estas divergencias de los signos parciales copresentes, quedan vivamente reflejadas como dispersión en el eje de lo trágico-cómico o identificador-distanciador de los códigos de significación. Hemos recogido en él sólo los más significativos por evidentes limitaciones gráficas.

El aspecto complejo de la tragedia se plasma pues precisamente en la abundancia de estas aparentes dispersiones cuya superposición sincrónica modela cada

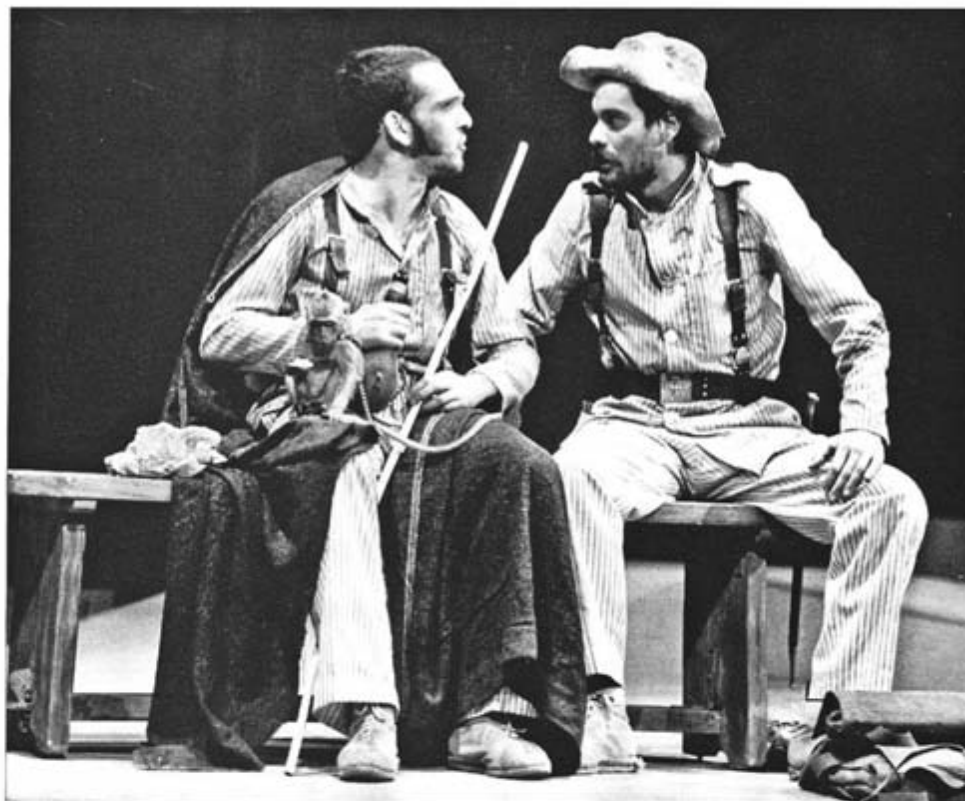
suceso a lo largo de la obra. Ejemplares son los cuadros XII y XV. Encontramos con cierta frecuencia una convergencia total o casi total en el nivel trágico (cuadros VIII, X, XVI, XX, XXI, XXIII, XXIV y XXVI por ejemplo). Pero raras veces en el cómico (XII, algunas partes del VII, etcétera) y sólo cuando el fondo trágico de la situación es patentemente claro. La dispersión es la regla.

Nuestras observaciones son de validez bastante general dentro del conjunto de obras que Sastre considera tragedias complejas. Esto no impide que algunas de ellas se hallen enriquecidas con otros elementos, como *La sangre y la ceniza* o *Crónicas romanas*<sup>15</sup> en que muchos signos (comunismo libertario, tortura eléctrica, Policía política, la Falange del amor, comunismo anabaptista, himno nazi, soldados con uniformes nazis, etcétera) pertenecientes a la época actual aparecen mezclados como anacronismos con el contexto de la época en que se ambienta la obra (Ginebra en el siglo XVI, España durante la romanización) con notables efectos distanciadores. Las variaciones máximas que se observan corresponden al código lingüístico que se adapta al nivel cultural que se presupone a cada personaje y a la época histórica o al grupo étnico en que se le sitúa. Entonces estará clara la diferencia entre el lenguaje de un combatiente revolucionario como Ruperto, un actor como Paco (*El Banquete*), un quinqué como Rogelio (*La taberna fantástica*) o un intelectual como Miguel Servet (*La sangre y la ceniza*). En este último, por ejemplo, encontraremos una mayor riqueza de figuras retóricas más elaboradas (hipérbaton, antífrasis, hipérbole, verba vetera, perifrasis, etcétera) propios de la lengua de la época que se quiere recordar y de un personaje que se presupone domina sus recursos, todo ello sin empañar la sencillez del carácter del héroe, quizá el trágico-complejo por antonomasia.

Como conclusión principal sobre la técnica de realización teatral de la tragedia compleja podríamos señalar una

proporcionalidad directa entre complejidad y dispersión de los códigos de expresión teatral copresentes. Se trata, pues, de una diferenciación dentro de la fenomenología de la tragicomedia, pero mientras en ésta los elementos cómicos son independientes respecto al espectador y se hallan yuxtapuestos al ambiente, en la tragedia compleja tienen una precisa finalidad distanciadora en estrecha dependencia funcional de lo trágico sustancial de cada pieza. El resultado es un segundo aspecto que contribuye decisivamente a esta diferenciación: la debilidad, irrisoria y vulnerabilidad del héroe que constituyen





simultáneamente su dignidad y su fuerza. Emblemático es el cuadro XX en que Ruperto, débil, enfermo, sin un ojo, bajo tortura y perdiendo sangre por la boca, demuestra un gran coraje y dignidad enfrentándose a sus torturadores incluso para protestar por el tuteo. Miguel Servet, siendo uno de los más notables intelectuales de la época, viste casi siempre ridículamente (recuérdese el bautizo que recibe adulto con un bañador a rayas fin de siècle), está aquejado por gran cantidad de achaques, cojea, pero es siempre aquel gran estudioso y hombre comprometido y digno que aun sintiendo horror por la tortura y la muerte no renuncia a sus ideas. En *Crónicas romanas*, el simple hecho de que una pequeña ciudad como Numancia (héroe colectivo) se enfrente con el imperio romano ya es irrisorio. Además Sastre presentando a los habitantes de la ciudad no nos muestra un pequeño mundo de superhombres enfrentándose con el gran gigante romano, sino un grupo de personajes llenos de debilidades, ignorantes, que pueden identificarse con los habitantes de cualquier aldea. Y es con esa materia tan irrisoria, con estos hombres tan corrientes con los que se produce el enfrentamiento con Roma, y hay momentos en que los espectadores se reirán de

*Ahola no es de leil*, dirigida por Juan Margallo en 1979.

las actitudes y del heroísmo de los numantinos.

La catarsis que estas obras producen es la única que Sastre encuentra válida: una catarsis compleja que no se produce sólo a través del horror y de la piedad, como la aristotélica, sino también a través de unos afectos más complejos. El carácter irrisorio que encontramos en la obra produce una purificación que tiene dos momentos: uno, el propiamente catártico en que se produce la emoción afectiva y el segundo que es la toma de conciencia de la situación, el momento diríamos reflexivo como un componente de esa catarsis. El espectador no se fija sólo en el horror y en la piedad sino que tiene que dar una respuesta intelectual, respuesta que se produce a través de esos elementos que son distanciadores pero también aproximadores. Desgraciadamente, estas obras no se han representado nunca exceptuado *La sangre y la ceniza* estrenada en enero de 1976 en el teatro Villarroel de Barcelona en versión muy reducida y que por tanto

no permite valorar en el terreno de la práctica hasta qué punto consiguen el objetivo estético que se proponen. La crítica futura tiene la palabra.

## NOTAS

(\*) Este estudio, bajo el título "La tragedia compleja bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre", constituyó la ponencia leída por M. Ruggeri Marchetti en el VIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas el 22 de agosto de 1976 en la Univ de Toronto (Canadá).

(1) Alfonso SASTRE. *La revolución y la crítica de la cultura*. Grijalbo, Barcelona-México. 1970. p. 103. De aquí en adelante citaremos dicho texto con la sigla R. C.

(2) A este propósito véase también Farris ANDERSON. "Sastre on Brecht The Dialectics of Revolutionary Theatre" in *Comparative Drama*, Vol III, nº 4, Western Michigan University. Kalamazoo Winter 1969-70, p. 293; Magda RUGGERI MARCHETTI. *Il teatro di Alfonso Sastre*. Bulzoni, Roma, 1975. pp. 261-262; Magda RUGGERI MARCHETTI *Introduzione a Alfonso Sastre. Impegno politico e purezza estetica Il contesto*. Urbino. Enero, 1977, nº 1, p. 149.

(3) Véase Mihai DINU, "Structures linguistiques probabilistes dans l'étude du théâtre" in *Cahiers de linguistique théorique appliquée* nº 5, 1968, pp. 29-46; Roman INGARDEN, "Les fonctions du langage au théâtre" in *Poétique*, n. 8, 1971 pp. 531-38; J. LINDENFELD. "Verbal and non-verbal elements in discourse" in *Semiotica*, III, 1971, nº 3, pp. 223-233.

(4) A propósito de las relaciones entre los distintos códigos en la constitución del signo teatral véase F. RUFFINI. "Semiótica del teatro ricognizione degli studi" in *Biblioteca teatrale*, Roma, 1974, nº 9, pp. 48-49.

(5) Ver el parlamento de Ruperto en página 70 de este volumen: "Pero el Partido..."

(6) Ver parlamento de Ruperto en página 61 de este volumen: "Ruperto. ¡Estoy muerto! ¿Para qué...?"

(7) A propósito del código icónico véase Umberto ECO. *La struttura assente*. Bompiani, Milano, 1968 (en particular las pp. 105-148) y la y R LINDEKENS. *Elements pour une théorie générale des objets iconisés* in *Semiotica* IV, 1971, 3, pp. 197-214.

(8) También es tema de la poesía la miseria sufrida por los niños, como ejemplo recuérdese tan sólo *Futuro envejecido*, de Eugenio de Nora.

(9) Para el estudio de la cinésica hemos consultado Paul BUISSAC, *La mesure des gestes Prolegomènes a la sémiotique gestuelle*, The Hague, 1973; Ray L BIRDWHISTELL, *Kinesics and context*, Philadelphia, University of Pennsylvania. 1970.

(10) Ver diálogo Tomás-Ruperto. Págs 38, 39 y 40.

(11) Ver reacción de Ruperto. Págs. 42 y 43.

(12) Bertolt BRECHT. *Schweyk mi zweiten Weltkrieg*, escena V.

(13) A propósito de la proxémica véase E. HALL, *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano, 1969.

(14) Véase en particular Petr BOGATIREV, "Les signes du théâtre" in *Poétique*, n. 8, 1971, pp. 517-530; J. Honzi. "La mobilité du signe théâtral", in *Travail théâtral* nº 4, 1971, pp. 5-20; Tadeusz KOWZAN, "Le signe au théâtre" in *Diogenes* nº 61, pp. 59-60; Georges MOUNIN. *Introduction a la sémiologie*. Les éditions de Minuit, Paris, 1970; Franco RUFFINI. "Semiótica del teatro la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale" in *Biblioteca Teatrale* nº 10-11, 1974, pp. 205-239; Irena SLAWINSKA, "Les problèmes de la structure du drame" in *Stilund und Formprobleme in der Literatur*. Hrsg. P. Böckmann, Heidelberg.

(15) A propósito de estas dos obras véase Farris ANDERSON. *Alfonso Sastre* University of Washington. Twayne Publishers Inc., New York, 1971, pp. 123-129 e Magda RUGGERI MARCHETTI. *Il teatro di Alfonso Sastre op. cit.*, pp. 170-199.

*Pipirijaina*, 10. textos(septiembre-octubre 1979): 2-9.



# POR UN TEATRO UNITARIO DE LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA

ALFONSO SASTRE

**E**mpecemos un trabajo que puede ser importante para nuestro teatro y para nuestra sociedad con muy pocas palabras teóricas. En esta perspectiva que se nos presenta a corto plazo y que es la de la democracia burguesa (y no, ay, de la revolución socialista), las gentes más responsables del teatro español tanto en el orden poético como en el orden político han de verse solicitadas por tareas que hasta hoy son consideradas utópicas.

Entendiendo, claro está, la democracia burguesa como una dictadura enmascarada de la burguesía, parece evidente que las tareas que se nos presentan no son, absolutamente, otras. Quienes se recusen complacidos en la libertad que parece a punto de obtenerse mediante una prolongada lucha, a veces heroica, cuyos beneficiarios inmediatos van a ser los oportunistas de distintos signos, desennascarán, ipso facto, su conformismo, por más que durante el franquismo hayan podido parecer otra cosa. La tarea que aquí se propone es para quienes tratemos de hacer de esa libertad un espacio utilizable, usable, transitable para la revolución socialista.

El proyecto es la construcción de un teatro político cuyo antecedente práctico-teórico más ilustre es el teatro berlinés de Erwin Piscator en los años veinte.

Este teatro fue, en su época, un teatro de Partido: un teatro al servicio del Proletariado a través del Partido Comunista Alemán, y, tratándose como se trataba de un teatro político revolucionario, no podía ser de otro modo en aquel contexto histórico en que el Partido Comunista era el partido de la revolución. (El planteamiento de las tesis libertarias en términos apolíticos era autoexcluyente si de hacer un teatro político se trataba.)

Pero planteada hoy la exigencia de un teatro político revolucionario, las cosas son de muy distinto modo, y vienen siendo de



*La sangre y la ceniza, de A. Sastre, interpretada por el colectivo El Búho en 1977.*

otro modo desde hace ya muchos años: desde que el movimiento trotskista y los movimientos comunistas no estalinianos toman cartas de naturaleza en la lucha revolucionaria. Pero es durante los últimos años cuando el movimiento comunista internacional adquiere una (a veces trágica) complejidad: particularmente a partir de las divergencias chino-soviéticas y de la fundación de los consiguientes movimientos maoístas; por no hablar de la revolución cubana, de la lucha en Vietnam y de la constitución de movimientos de liberación nacional nuevos y del desarrollo político de otros, como el I.R.A., etc.

Ello hace, a mi modo de ver, que la forma actual de lo que sería un teatro político revolucionario ha de presentar los caracteres de un teatro unitario de la revolución socialista, y ello no desde un modo neutro y liberal de ver las cosas; es decir, no como la oferta desinteresada de una plataforma para el desfile de las distintas fuerzas socialistas en el campo del teatro, sino como un compromiso revolucionario activo: como un trabajo por la unidad de las fuerzas de la revolución socialista: del comunismo.

El teatro ofrece para ello la ventaja de ser un espacio imaginario: imaginario dialéctico tal como es concebida la imaginación en el texto teórico que próximamente voy a publicar. Quede este debate para otro momento; baste ahora con decir que lo que de imaginario tiene la realidad teatral introduce en este fenómeno una a modo de paradoja: lo que en términos físicos se llama una resistencia, un sistema que posibilita la comunicación pero que lo hace en términos de dificultad, es decir, no obviando los problemas. El término imaginario conduce y separa al mismo tiempo, y lo que tiene de separación puede servir también como almohadillado, de manera que diciéndonos cosas más fuertes que en una asamblea real no llegaríamos a rompernos la cara: sería imposible. Resistencia: incandescencia. Es un sistema energético.

Lo demás sería pensar sobre el T. U. R. S. y poner manos a la compleja obra. En la dirección del T. U. R. S. tendría que haber representantes de todos los partidos obreros. Dejo el tema aquí para una discusión que se producirá en el momento conveniente.

Madrid, 1977

*Pipirijaina*, 4 (1977): 8-9.

# DAGOLL-DAGOM: "ANTAVIANA", DE PERE CALDERS. UNA INVASIÓN DE REALISMO MÁGICO

JOAN MANUEL GISBERT

**P**or lo visto, sí quedan todavía espectadores que aprecian la belleza, la inteligencia, el ingenio y el humor generosamente dosificados en un escenario.

Desde su estreno en la Sala Villarroel de Barcelona, en septiembre del pasado año, hasta hoy, *Antaviana* ha realizado un largo y feliz recorrido: extraordinaria asistencia de público en la Sala, repetición del mismo éxito cuando se repuso en diciembre, altísima estimación por parte de la crítica; después, presentación del montaje en Valencia, Baleares, Madrid, Alicante, Vitoria, larga gira por Cataluña, retorno a Barcelona (temporada del Griego), proyectadas visitas a Bilbao, Mar Menor, etcétera. En definitiva: uno de los éxitos de la temporada. ¿Por qué?

Toda posible respuesta pasa por Pere Calders (aunque, claro, no solamente por él).

## Pere Calders

Un espectador que al salir de una representación de *Antaviana* hubiese recu-



rido a la Gran Enciclopedia Catalana para saber algo más acerca del autor de los cuentos en los que se había basado el espectáculo, se encontraría al poco rato con el tomo 4, *Buix-cept*, en las manos, leyendo poco más o menos lo siguiente:

Calders i Rossinyol, Pere (Barcelona, 1912). Narrador, periodista y dibujante. Se dio a conocer en *L'Esquella de la Torratxa* (1936), revista que dirigió juntamente con Artís Gener durante su última época. En 1936 publica su primer libro de cuentos *El primer arlequí* y la novela *La gloria del doctor Laren*. Después de la guerra civil se exilió a Francia y después a México, donde vivió hasta 1963. En 1954 gana el pre-

mio Víctor Catalá con su libro de cuentos *Croniques de la veritat oculta*, considerado como su obra más significativa y que, con sus otros libros de narraciones *El primer arlequí*, *Gent de l'alta vall* (1957), *Dema, a les tres de la matinada* (1959), *Aquí descansa Nevares* (1967) y *Contes diversos*, formó el volumen completo *Tots els contes* (1968, reimpresión 1973). También ha publicado las novelas *L'ombra de L'atzavara* (1964) y *Ronda naval sota la boira* (1966).

Fuera ya de la ficha enciclopédica, es preciso añadir que Calders ha ganado con toda justicia la indiscutida consideración de ser uno de los grandes maestros del cuento en la literatura catalana (y, ni que decir tiene, sus obras son capaces de hacer un excelente papel vertidas a cualquier idioma, como así ha ocurrido en repetidas ocasiones).

## Una narrativa de austera y límpida concisión fantástica

Los cuentos de Calders, fábulas prodigiosas de lo real en las que lo fantástico irrumpe como súbita inoculación catalizadora, encierran una variadísima y original gama de situaciones imposibles. Veamos unos pocos, contadísimos, ejemplos elegidos casi al azar:

Un adulto que no pudo vivir plenamente sus años infantiles se ve conducido, a través de una sutil cadena de incitaciones, hasta un caserón en el que yace sin vida el niño que él había sido tiempo atrás (el cadáver de su infancia). (En el cuento *Pis-ta fantasma*.)

Un árbol auténtico germina inesperadamente en las baldosas de un piso. La policía ordena al sorprendido inquilino que silencie el hecho y se resigna a soportar las molestias sufriendamente. Si este fenó-

# TÍTULOS

meno se da a conocer, vienen a decirle, podría ser utilizado como pretexto para colar por la rendija así abierta otros hechos extraordinarios que supondrían un grave peligro para la normalidad nacional (en el cuento *L'arbre doméscic*).

Los humildes habitantes de las habitaciones de azotea de un edificio para inquilinos acomodados emprenden una revuelta defensiva contra los burgueses vecinos del inmueble logrando, casi aislarlos (en el cuento *La revolta del terrat*).

Un ciudadano descubre, a través de una ventana del vecindario, unas manos solas, sin brazos ni prolongación corporal alguna, moviéndose sobre la plataforma de mármol negro en la que están colocadas. Al entrar en contacto con la demencial (?) persona que las custodia, averigua que habían pertenecido a un taumaturgo que con ellas podía contagiar la locura y la muerte y que, actualmente, el solo hecho de verlas moverse constituye un aviso fatal para el observador (en el cuento *Les mans del taumaturg*).

Un Papá Noel, cuyos servicios no han sido requeridos, se presenta inesperadamente en un hogar católico tradicionalista en plena Nochebuena, ante la contrariedad de los inquilinos, que temen ver puesta en entredicho su fidelidad a los Reyes Magos y su apego a los símbolos acostumbrados (en el cuento *Quieta nit* y en una de las escenas de *Antaviana*).

Contrariamente a lo que podría pensarse ante algunas de estas sinopsis, en los cuentos de Calders la ironía contrapuntea constantemente las situaciones, está en la esencia misma de la narración, sin soslayar un sarcasmo muy incisivo que, sin embargo, no llega a caricaturizar a los personajes ni los convierte nunca en ocurrencias grotescas. En efecto, los elementos insólitos y fantásticos no diluyen el pulso de lo cotidiano y verosímil, que es siempre



Escenas de *Antaviana*, del grupo Dagoll-Dagom.  
(Foto: Pilar Aymerich).

armazón sustentadora del cuento; antes al contrario, lo refuerzan, al permitir que el campo de la realidad objetiva tenga que vérselas con circunstancias que son fruto directo de una imaginación muy dotada del sentido catalizador de lo fantástico.

A este logrado clima de realismo invadido por lo insólito, prestan decisivo servicio los precisos diálogos que Calders pone en labios de sus personajes. Parecen real-

mente estar destinados a su pronunciación en escena, tal es la sabiduría y habilidad con que fueron creados.

El lenguaje llano, instrumental, de intrínseca belleza, es el de Calders, en definición de Joan Triadú; por su parte, Albert Jane ha escrito "La lengua de Pere Calders es, efectivamente, una lengua funcional, sin excesos retóricos ni virtuosismos externos, pero también sin aristas ni asperezas. Su belleza consiste en la demostración de su aptitud, de su eficacia como instrumento, afilado y afinado, ajustado y preciso, que puede prescindir de toda clase de efectismos -recursos fáciles que tan a menudo son tentación para el escritor-





*Antaviana* estrenada en 1978.

tal como debe de ser posible en una lengua normalizada, vehículo de cultura y medio habitual de expresión de la gente al mismo tiempo".

### La selección de textos

La verdad es que no estoy muy seguro de que los cuentos seleccionados para crear el espectáculo sean ni los mejores de Calders (eso sería casi imposible), ni tampoco los mejores de entre los más representables, ni siquiera los más representables teatralmente hablando, es decir, los que trasplantados a la acción teatral podían originar un más rico y representativo juego escénico.

Sin embargo, Dagoll Dagom estudió el problema muchísimo más a fondo en su momento, y sus razones tendrá. Sin que con ello quiera insinuar que la selección practicada me parezca decididamente pobre o errónea.

En cualquier caso, tómese la argumentación al revés: quien haya disfrutado viendo *Antaviana* no debe ignorar que existen muchísimos otros cuentos de Calders no dramatizados en el espectáculo, que merecen tanto o más su atención (de lector, en este caso). La recompensa es, creo, segura para el curioso. Una agrada-

ble sorpresa, una experiencia placentera e inteligente.

### El espectáculo

Aunque parezca una perogrullada, creo que su mayor mérito (aparte del olfato demostrado al descubrir a Calders) estriba en la labor general de montaje. Sus ingredientes, considerados por un momento aisladamente, no son como para echar las campanas al vuelo: la interpretación es ajustada, pero tal vez demasiado discreta; la escenografía es bellísima, sí, pero roza la bombonería preciosista y resulta inadecuada en determinadas escenas (aunque en otras consiga estampas de matrícula de honor); la aportación musical de Sisa pasa demasiado desapercibida; las intervenciones coreográficas dejan ese regusto dulzón de la vistosidad perseguida como objetivo en sí misma...

Sí, pero viendo el resultado global, unas cosas se compensan con otras hasta un punto en que consiguen crear la apariencia

de producto redondo: las situaciones están tan bien engrasadas que hacen que la interpretación parezca más que suficiente; el clima amable e imaginativo del espectáculo acoge las cuñas coreográficas sin resentirse: la ambientación plástica conquista legítimamente al público desde el primer instante, su posible carácter empalagoso queda diluido después por la funcionalidad irónica que despliega, etcétera, etcétera.

Por encima de toda posible reticencia, *Antaviana* ha sabido alcanzar este estado de gracia para el que no existen fórmulas: acertar, en un momento de desconcierto en el que la primera duda que se plantea es la de qué clase de montajes pueden interesar, en dar un montaje con ingredientes sobrados para interesar, divertir e incluso entusiasmar hasta a los más inhabituales espectadores de teatro. Es un espectáculo recomendable para toda clase de públicos, que constituye por sí mismo un acto de promoción del teatro cada vez que se representa.

Después de *No hablaré en clase*, Dagoll Dagom lo tenía difícil. Pero supieron hacerlo. Con *Antaviana* tienen cuerda para rato. Creo que, después de todo, hay que agradecerse.

*Pipirijaina*, 10 (septiembre-octubre 1979): 58-59

# "LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO", DE F. FERNÁN GÓMEZ. ESTAMPA COTIDIANA DE GUERRA

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

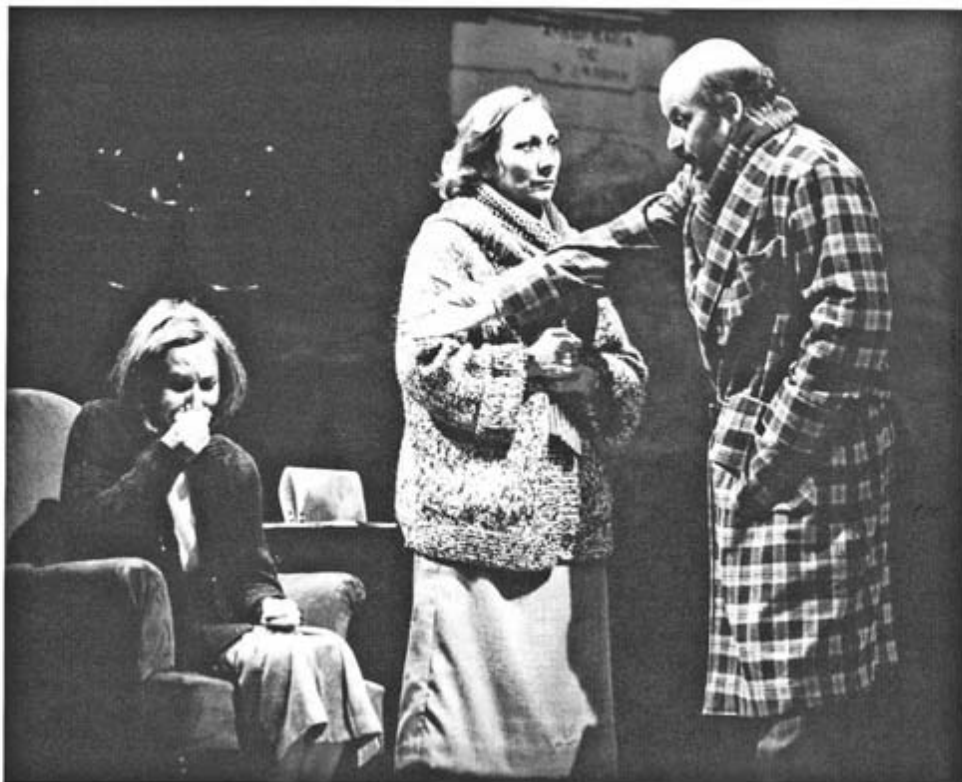
**H**onradamente, nadie esperaba tanto. Reconozcámoslo. Ni del texto de Fernando Fernán Gómez, ni de la dirección ni de los actores. Y no porque - como se dice en jerga taurina- no ofrecieran garantías. Sino porque, a priori, era difícil otorgar al proyecto algo más que el beneficio de la duda.

Se sabía que la obra de Fernán Gómez era un texto declaradamente realista, que giraba en torno a un tema frente al cual la totalidad de los autores estrenados -que se nos perdone si olvidamos alguna excepción- se ha estrellado con escasa fortuna: la Guerra Civil. Incluso Alberti tuvo que ver como el Centro Dramático Nacional hacía hace ya tres años un montaje desigual, discutible y, en definitiva, rechazable de su famosa *Noche de Guerra en el Museo del Prado*.

Se sabía, también, que exigía el concurso de una veintena de actores. Mover, hoy por hoy, una veintena de actores en un escenario madrileño necesita algo más que profesionalidad y experiencia. José Carlos Plaza, como director, las tiene de sobra. Pero ¿sería capaz de llevar la batuta de tan numerosa y pesada orquesta?

Pues sí. Lo cierto es que, errores secundarios aparte, *Las bicicletas son para el verano* ha dado en el clavo. Y lo ha hecho gracias a una apuesta arriesgada. Quienes creen que las pautas más convencionales del naturalismo son la única vía para interesar al público pueden ver en *Las bicicletas son para el verano* como hay otras alternativas. Son menos fáciles, claro. Pero son.

*Las bicicletas son para el verano* es un texto realista hábilmente construido. Quizá



*Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez, dirigida por José Carlos Plaza (Foto: Antonio de Benito).

no tiene tanto la habilidad del autor experimentado, como la habilidad del hombre de teatro; la perspicacia de quien sabe qué funciona y qué no sobre las tablas de un escenario. Examinado lentamente, el texto de Fernán Gómez revela importantes caídas de ritmo en el último tercio de la obra y un tratamiento cuasi cinematográfico en la sucesión de escenas. Estas, en efecto, progresan merced a elipsis. Y sus entradas y salidas son genuinamente cinematográficas. Es, en suma, no sólo un apreciable texto teatral -más hábil que brillante, más inteligente que sólido-, sino un sugerente guión de cine.

Es una obra, por otro lado, que acierta plenamente -desde el punto de vista del patio de butacas- en uno de sus intentos menos fáciles: ir haciendo del tinte melodramático la pincelada dominante de la obra. *Las bicicletas son para el verano* va recorriendo un camino que parte del realismo costumbrista para acercarse cada vez más al melodrama neorrealista, reflejando precisamente con ese movimiento el estado anímico del sujeto colectivo de la obra.

El movimiento es evidente. Y precisamente su evidencia podría haberlo devaluado de cara al espectador, pues éste lo percibe de inmediato. Sin embargo, aquí surgen los recursos de Fernán Gómez como hombre de teatro. Lleva a buen término la reconversión del tono de la obra sin ocultamiento ni pretensiones. Cae un poco el interés del espectáculo, es cierto, en el punto de inflexión de esa transformación (hacia el tercio final del mismo); pero lo retoma correctamente mediante el subrayado del punto de vista desde el cual está escrito todo el texto: el punto de vista de los perdedores de la contienda.

## Una dirección brillante

Pero, cuidado, hacía falta algo más. Con el texto se podría haber construido un espectáculo que se limitara a una prudente puesta en pie, José Carlos Plaza no ha sido prudente. Eso que hay que agradecerle. Su dirección ha logrado dos cosas especialmente meritorias: una, trascender el texto sin traicionarlo, de manera que ha elevado el tono realista dominante en el mismo hacia su más alta expresividad; otra, dirigir a los actores de manera que estos conformen un auténtico sujeto colectivo, sin desajustes ni estridencias (la úni-



## "LA CASA DE BERNARDA ALBA"

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

### *La casa de Bernarda Alba*

De Federico García Lorca. Dirección: Ángel Facio. Intérpretes: Ismael Merlo, Julieta Serrano, María José Goyanes, Encarna Paso, Teresa Tomás, Carmen Carbonell, Asunción Sancho, Paloma Lorena, Mercedes Sampietro. Cantor: Antonio Fernández, "El Romano". Teatro Eslava. Noviembre 1976.

ca francamente hábil, es la de Mari Carmen Prendes, que incorpora un atractivo personaje secundario. José Carlos Plaza renuncia descaradamente a dirigirla. Y el resultado es divertido y adecuado).

Para semejante dirección, José Carlos Plaza se apoya principalmente en los aspectos cinematográficos del texto. Sustenta fuertemente el desarrollo de la obra precisamente en las elipsis, de manera que éstas funcionan como un acumulador de corriente: concentran la energía de la escena precedente, y la proyectan sobre la que viene a continuación. Esto, en un texto que carece de acción (todo son palabras: la única acción está en off: disparos, luces, ruidos de bombardeos...), es fundamental porque le otorga una vivacidad y un ritmo que, de otra forma, estarían ausentes y darían al espectáculo el aire de un ingenioso recitado.

Otro aspecto que da al trabajo de José Carlos Plaza una consistencia particular es la introducción de elementos de puesta en escena no realistas -no costumbristas, si se prefiere- sin hacerlos evidentes, sin subrayarlos en exceso, de manera que actúan casi subliminalmente. Uno es algo más que un elemento de puesta en escena: La escenografía de Javier Navarro. Un brillante collage no sólo por la mezcla ficción-documental que sugiere, sino por la multiplicidad de espacios que permite introducir a la vez, sin necesidad de escenas de transición ni incómodos "negros". La posibilidad de saltar de un espacio a otro hace posible que Plaza dé a las elipsis su duración justa: la de un fundido en negro.

Otro se basa en lo anterior: la multiplicidad de espacios que se presentan a la vez

*Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernández Gómez, estrenada en el Teatro Español en 1982.  
(Foto: F. Suárez).

al espectador. Este los percibe de golpe -subrayando la teatralidad de la obra- pero al mismo tiempo, dosificado -subrayando así el desarrollo realista de la misma-.

### Equilibrio

El precipitado de tanto esfuerzo es una engañosa sensación de estabilidad. Engañosa porque se ha logrado no merced a la prudencia, sino a una determinada dosis de audacia. Es el resultado de vectores divergentes que, a priori, tanto podrían dar una resultante correcta, como un caos o un pastiche. Contémplese, si no, el equilibrado trabajo de interpretación colectiva, que hace posible que Agustín González, Berta Riaza, Enriqueta Caballeira, Gerardo Garrido, María Luisa Ponte, Pilar Bayona, etc... -actores y actrices de registros diferentes- se compenetren en un auténtico esfuerzo coral.

En *Las bicicletas son para el verano*, audacias y prudencias, aciertos y errores, innovaciones y convenciones, se complementan. Las caídas de ritmo del texto quedan difuminadas por una brillante dirección y una brillante escenografía. Y el exceso de estas dos, pierde pedantería o protagonismo gracias a la moderación que les imprime un texto poco pretencioso.

¿Teatro realista?. Sí es como este, sí, gracias.

*Pipirijaina*, 23 (julio 1982): 49-51.

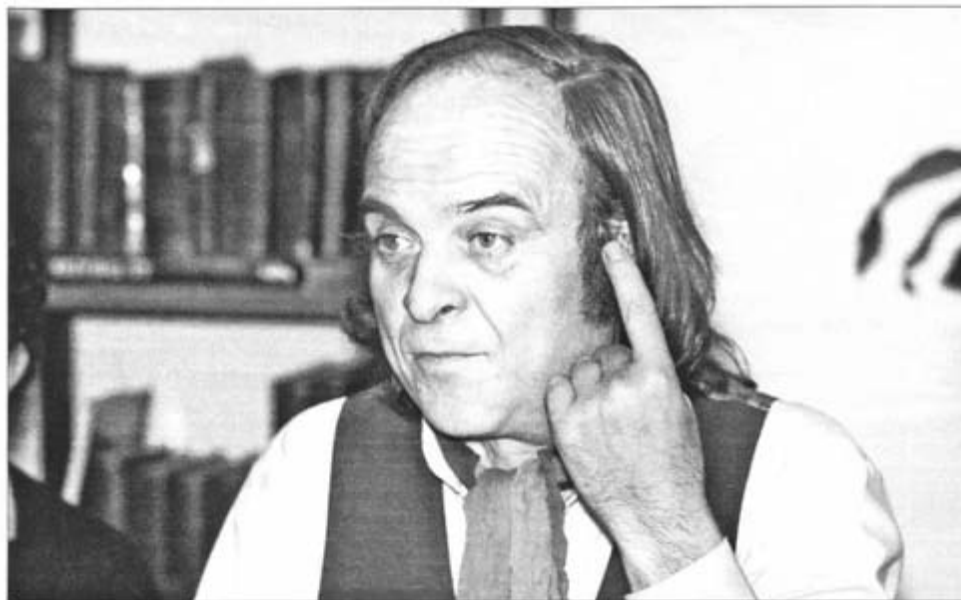
La operación recambio, para ser tal, necesita precisamente de eso, de recambios. Por eso los esforzados empresarios de nuestro teatro vuelven hoy sus ojos hacia los nombres más o menos silenciados. Por eso, Lorca, Valle-Inclán, Alberti y muchos más se asoman a los gastados escenarios de los locales comerciales.

No obstante, sería hipócrita y oportunista patatear por ello. Triste espectáculo ofrecerían los que ayer se indignaban por la existencia de innumerables, si hoy vuelven a indignarse porque ya se les puede nombrar, recuperar, rentabilizar. No somos nosotros, para bien o para mal, los que gozamos en propiedad el privilegio de utilizar esos nombres. Otros son los que pueden. En cualquier caso, que la rendija se desgarre un poco más, no es mala noticia, aunque siga siendo rendija.

Porque, además, aquí el problema no está en que Lorca y otros puedan ser representados y que, por este hecho, estén siendo utilizados o asimilados. El asunto está en el cómo. Hasta hoy el método ha sido tan simple como rentable: la urna (no la de abstenerse, la otra), la probeta, el celofán. Encerrar en las paredes de un museo a todos los sospechosos.

Y el mérito principal de Facio, director de este montaje de *La casa de Bernarda Alba*, es haber intentado conectar de alguna forma la pieza de Lorca con la realidad de estos 40 años de susurros. Obviamente, *La casa de Bernarda Alba* se presta a ello, es un material adecuado, porque imágenes de castración, encierro, silencio, ligaduras y ropales negros son el mejor resumen, el mejor balance.





Ángel Facio, director de la versión de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, estrenada en 1976. (Foto: Chicho).

No obstante, al menos esa impresión da su lectura a posteriori, las confidencias de Facio que aparecen en el programa que se reparte en el Eslava resultan más claras, más ambiciosas, que el resultado que se aprecia en el montaje. Efectivamente, los momentos más logrados del espectáculo son los que conectan de forma más directa con la realidad presente. Queda perfectamente expuesto el eje central de la obra: la opresión que Bernarda ejerce sobre un colectivo de personas cuyos deseos y esperanzas sobrepasan con mucho los mohosos y ásperos límites que aquella les impone.

Sin embargo, la continua incidencia que se hace sobre la represión sexual -concreción de la opresión ideológica que impone Bernarda-, desconecta, por decirlo así, el montaje. La personalización, en Bernarda, de todos los valores ideológicos y morales del sistema cerrado que es esa casa andaluza, su empeño en que sean estos valores los que se impongan a una realidad con la que entran en continua contradicción, el aislamiento a que somete a sus hijas (ni mirar por las ventanas) respecto del mundo exterior... todos son elementos que hubieran otorgado al montaje una dimensión de mucho mayor alcance, conectada con nuestra realidad inmediata, si se hubieran centrado menos en el aspecto sexual y más en el ideológico en sí, del que el primero no es más que una concreción.

Se trataría, por tanto, de profundizar en vetas que están inequívocamente en el propio texto de Lorca, haciéndolas pasar a primer plano, llevarlas al límite, sin traicionar ni un ápice, por ello, el sentido potencial de *La casa de Bernarda Alba*.

Pero esa profundización, que de hecho sí se da, queda a medio camino. Hoy la referencia a Reich y Marcuse, sobre ser exquisitamente culturalista vale para todo, menos para conectar. Guste o no, el origen no es la represión sexual. Esta incidencia sobre el conflicto sexual, a la que sirve con especial corrección el decorado acolchado de puertas-vaginas, puede conducir a sustituir una probeta, por otra no menos peligrosa. Y resulta, menos arriesgado, por paradójico que parezca. Por otro lado, la interpretación trágica y en momentos naturalistas pesa como una losa sobre los instantes más positivos del montaje, cubriéndoles de una espesa capa de correcto academicismo y "savoir faire".

Facio señala en el número anterior de esta revista, al hacer una propuesta alternativa al montaje que se ha hecho de *El Adefesio*, otro texto muy relacionado con la misma problemática de *La casa de Bernarda Alba*, que la obra de Lorca está mucho más acabada, es mucho más hermética, permite menos innovaciones, que la de Alberti. Es efectivamente innegable, por lo que esta circunstancia actúa en descargo de las objeciones que se puedan dirigir al montaje de Facio. Un montaje interesante que, por utilizar un símil fácil, se queda a mitad de camino entre dos urnas: la de aislar, y la otra.

*Pipirijaina*, 3 (diciembre 1976): 55-56.

## "CORONADA Y EL TORO", DE FRANCISCO NIEVA. LOS MILAGROS SE HACEN SOLOS Y SON CIENTÍFICOS

CARLOS GORTARI

Esta *Rapsodia española* cuya ficción transcurre en el simbólico pueblo de Farolillo de San Blas, pueblo serrano, por tanto adusto, montaraz y carpetovetónico en un tiempo de España en conserva, inspirado plásticamente en Zuloaga y su española cercana a la inspiración casticista del 98, casi con el sublema de "España está bien", es una creación típica de Francisco Nieva, con su libertad en las antipodas de las tres unidades de lugar, de acción y de situación. Es teatro impuro en el sentido menos peyorativo del término, en cuanto radicalmente literario y plástico, no dramático y con mezcla de géneros escénicos que van desde el sainete al auto sacramental y de la zarzuela a la ópera.

Es un teatro cultural y casi culturalista que desde un profundo conocimiento de una tradición histórica, resulta muy moderno en su concepción secuencial de las diversas estampas como en ciertas pinturas de Luis Gordillo. Tiene una concepción coral, entreverada, como uno de sus personajes, de números individuales de cabaret que tienen su encarnación en el personaje de Esperanza Roy quien interpreta a Coronada.

Es a su vez retrato y pastiche de un país en muchas cosas diferente, Nieva y yo creemos que por fortuna, más resistente de lo que parece a la profunda colonización cultural, en puntos que reaparecen en nuestro arte mayor y que están presentes en nuestra vida cotidiana, lo brutal, lo escatológico, lo supersticioso. Zonas fronterizas todas ellas de la suma delicadeza esencial de la creación importante, pues un poco más allá está lo sublime, lo trascendente y lo mágico. Pero conviene aclarar conceptos. Pienso en la fiesta de los toros, código y liturgia de la sangre cruel-



mente derramada, de donde intermitentemente surge la hermosa majestad de la belleza en transfiguración trágica de un Belmonte toreando desnudo a la luz de la luna, de un Antónete tímido, casi calvo, insignificante y vulgar, convertido en la pura arrogancia de quien construye algo al tiempo fugaz e imperecedero; ese tránsito que convierte en faraón, por un minuto, a un Golfillo de Camas casi salido de un lienzo de Murillo. Es ese leve salto que hace que Quevedo constate desde la realidad cotidiana de las heces y el hambre; el hambre de absoluto y la inevitabilidad de la muerte como esa última mueca de burla que llamamos destino. Es ese milagro que se hace solo y que al mismo tiempo es científico, que lleva al pueblo a decir: "Sentáito en la escalera y esperando el porvenir, y el porvenir nunca llega" y a inventar

*Coronada y el toro*, de F. Nieva, estrenada en el CDN en 1982, con dirección del propio dramaturgo. (Foto: Sanz Bermejo).

la plástica improbable, tan religiosa y tan pagana, de una Semana Santa de Sevilla, tan bella, pese a todos los sumandos de cursilería de tanto folklorismo de caja de polvorones y tanta retórica de pregoneros nietos bastardos de Lorca e hijos de Rafael de León y de Ochaíta, Valerio y el maestro Solano.

El problema de Nieva, tan grato de leer, tan fértil en ingenios, es muchas veces que su imaginación desborda las posibilidades escénicas, en el artículo mecánico o en las facultades de los actores. No hay dispositivo que permita a un intérprete levitar en el espacio como un arcángel del

Greco o milagro que haga que José María Pou pueda hablar alternativamente como barítono y como tiple como un centauro de los temperamentos y de las voces o alcanza un tono epiceno y hermafrodita constante. Por eso la representación bordea a veces por pedir peras al olmo, ese ridículo que hizo de *La dama Alejandría*, en montaje de Augusto Fernández, uno de los más grandes fracasos escénicos de los últimos años, siendo al tiempo a mi entender, uno de los más profundos aciertos de concepto en el montaje de Calderón que yo he vislumbrado. Así como no hay hormona ni tratamiento de la doctora Aslan que convenza de que Bódalo cae fulminado cuando Entreverada, Coronada, Marauña, La Melga y La Dalga, ascienden a los cielos en la culminación de una hipótesis, que es como una Ascensión pagana, hacia un Paraíso de esos marginados gloriosos que al cabo constituyen las señas de identidad imperecederas de ese colectivo castizo que llamamos España y que nos pueden hacer decir que España está bien, aunque realmente podía estar mejor y nos gustase no tener que aprender a sufrimos a nosotros mismos.

Es quizá injusto o inadecuado juzgar un retablo como *Coronada y el toro* según cada una de sus piezas, pero aún atendiendo a un conjunto que al cabo logra salir airoso de sus propias trampas, y que es mucho más brillante en su segunda parte en escenas estupendas como la de los niños que acuden a evacuar a las tapias del cementerio, la lección de toreo de Marauña ante un pastiche de Romero de Torres, la ejecución o la apoteosis final, que en su primera parte, donde solo sobresale la escena de presentación de La Melga y La Dalga y el fantástico aquelarre de la Jota de Tinieblas. En este conjunto, Esperanza Roy, quizá con un número demasiado prolongado en su encierro que invade el toro-minotauro, Ana María Ventura, Julia Trujillo y Joan Llaneras, es decir Coronada Melga, Dalga y Marauña, salen triunfantes. Bódalo por aparente falta de conclusión, Pou porque se le piden imposibles y Manuela Vargas por la inseguridad que le produce la inexperiencia, fallan. Las escenas corales a veces logradas y a veces no.

El decorado, la selección del vestuario, las telas: un logro por otro lado lógico, cuando autor y director coinciden. La banda sonora puramente funcional, lejos de la gran creatividad de *Los baños de Argel*. En suma es un espectáculo que no deja indiferente, que fomenta la imaginación y los interrogantes sobre el arte teatral, su esencia, lo que es, lo que puede ser, lo que podría ser, lo que debería ser.

*Pipirijaina*, 23 (julio 1982): 52-54.

# "ES MENTIRA". EN EL LÍMITE DE LA PESADILLA

LUIS EDUARDO SILES

**R**esistir, sólo resistir, no tengo fuerzas para más... Caverna o cueva o sótano... Ratas... Explosiones... Una mujer prisionera de su hermana... Hambre... Apariciones de Santa Teresa... Fusilamientos... No comprendo cómo pueden las ratas vivir en un sitio así...

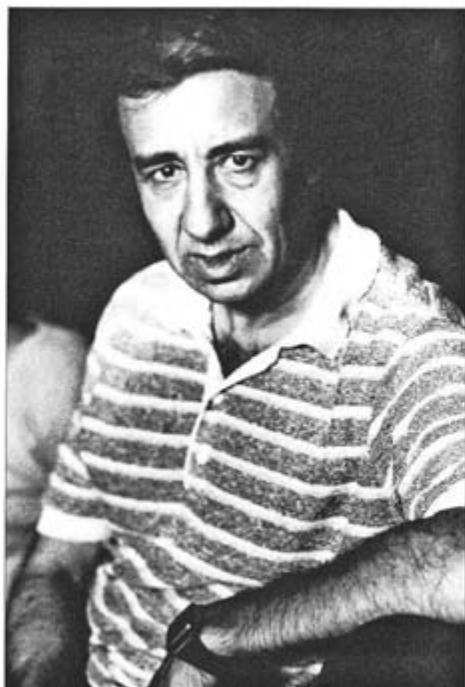
En el límite de la pesadilla... ¿Es mentira? Agonía, desesperación, angustia... Un sótano, quizá una caverna, van y vienen ratas, descomunales, que hablan, gritan, atacan o besan a Matilde, encarcelada, incomunicada, sola... Frialdad de grietas y puerta cerrada... Crujidos de goteras... Disparos, entonces olor a pólvora... ¿O es mentira?

## Es auténtico teatro...

Jesús Campos: autor, director y escenógrafo de esta obra que sitúa al espectador en el vértigo de una pesadilla que, quizá alguna vez, haya vivido auténticamente... Con el eco de la historia retumbando por los estremecimientos -deformadores espejos son testigos- por laberintos de pesadillas y roedores, en presencia y ausencia de ejecuciones pasadas y futuras, por el dolor que nos compromete, mostramos aquí. (Programa)... Todos son ratas... Todos somos ratas... El mundo del símbolo...

Incomunicación. Soledad. Injusticia. Muerte. Opresión. Pasan los minutos, la pesadilla se va haciendo profunda, la obra gana intensidad. El espacio escénico visualiza el horror de una angustiosa situación apoyado por los efectos auditivos que Jesús Campos exhibe: detonaciones, goteras, ruidos, un alarido que recorre el teatro... Y consigue que la sala huela a pólvora tras el fusilamiento de Matilde... Luces rojas o amarillas u oscuridad... Universo de irracionalidad que remueve el inconsciente de los espectadores...

Maite Brik, Matilde, llora y ríe al mismo tiempo, a veces se vuelve loca, otras jue-



Jesús Campos, autor, director y escenógrafo de *Es mentira*. (Foto: Fernando Suárez).

ga, calla y entonces hablan sus ojos, desesperación, arañada de soledad, continuamente en escena, plena identificación actriz/personaje hasta crear un símbolo; de la interpretación de un actor depende que el espectador crea o no lo que se le narra, se ha escrito, y Maite Brik comunica enteramente con la sala... Victoria Rodríguez expresa el frío cinismo de la tiránica Manuela. Elisa Montes parece salir a recitar su papel sin mayores pretensiones aunque mejora en los momentos decisivos... Las ratas, cuando chillan o se mueven, transmiten toda la repugnancia de eso, de una rata: logro del autor/director.

## Texto. Espacio escénico. Luz. Actores... Teatro poético.

Ha estrenado muy poco Jesús Campos, jienense, 43 años, acumuló premios y silencio, sólo cuatro representaciones hasta el momento: *Nacimiento, pasión y muerte de...*, por ejemplo, tú (Alfil, 1975), *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (Barceló, 1978), *7.000 gallinas y un camello* (Premio Lope de Vega 1974, estrenada

en el María Guerrero por incendio del teatro Español cuando se ensayaba), *Es mentira* (1) (Lavapiés, galardonada con el Guipúzcoa 1975)... Siempre quiso Campos participar activamente en el montaje de sus textos sin someterlos al filtro de un director que pudiese desvirtuar el contenido. Por ello todos son parcos en acotaciones. Concede una terminante importancia a la imagen en el teatro... Autor, escenógrafo, director, actor: hombre/espectáculo; unas quince obras escritas desde aquella primera, *La lluvia*, de 1970.

Grito de auxilio... Soledad disfrazada de rata... Prisión... Las reflexiones contenidas en la obra trascienden la aduana del tiempo. Pero no faltará quien la considere caduca por el paso de los años y exhale atribuladamente su fotocopiada queja... Tal vez para la puesta en escena debió revisarse alguna frase erosionada de un texto que se dice casi íntegro, pero nada significan dentro del contexto de un montaje cuyo último significado va mucho más allá... Como ha declarado Campos: los trabajos de creación no envejecen -al menos a corto plazo- por el paso de los años, sino por su elementalidad (...). Cuando los temas se abordan en profundidad difícilmente merman su validez.

Influencias de algún autor extranjero (Genet, Ionesco...) que no deslustran la obra. Y semejanzas con otras escritas por compañeros generacionales de Campos, con parecidas preocupaciones e ideas. Morbosos humor... *Es mentira* contiene un clima de ambigüedad, imaginación, irracionalidad, que conducirá a un subsuelo de desesperada pesadilla al espectador, quién leerá cada frase o imagen de forma distinta, según sus personales recuerdos o inquietudes.

Un título, *Es mentira*, poco afortunado; la Sala Lavapiés, que aún no ha encontrado público adicto, donde, además, por problemas de insonorización, cuando en escena se está diciendo: "es curioso cómo nos aferramos a la vida a sabiendas de que no merece la pena", Julio Iglesias pone música de fondo preguntándose si es un truhán o un señor en infiltración espontánea... Aunque la asistencia de público no haya sido la deseada, ha merecido la pena este esfuerzo. El espectáculo de Jesús Campos y el Taller de Teatro, imaginativo, diferente, angustioso pero gratificante, rompe los domesticados moldes de conformismo y mediocridad en los que ha caído la cartelera madrileña durante la presente temporada.

(1) Jesús CAMPOS, *Es mentira*. Editorial Vox, *Teatro de oposición I*. Madrid, 1979.

*Pipirijaina*, 18, (enero-febrero 1981): 40-41.



# "LA FUNDACIÓN"

ENRIQUE BUENDÍA

Cuando las obras de A. Buero Vallejo entran en la escena española, la respiración se contiene como delante de un salto mortal. Redobra el tambor de la prensa y la publicidad en medio del silencio reglamentario, citando al suspense. Telón arriba y... ¿qué nos traerá de nuevo?

Tras el convencional telón, frente al convencional patio de butacas y para el convencional público de siempre, ha vuelto Buero, ascendente, desde *Historia de una escalera*. El Buero portador del teatro social español representable, en la pirueta de lo académico y en el límite de lo permitido. Un Buero si no extremadamente nuevo, sí calculadamente arriesgado valía la pena la expectación. (Cada cual ponga en esta frase el signo ortográfico que más le apetezca: interrogación, admiración, puntos suspensivos.) Desde el plano inclinado que sirve de espacio escénico han rodado hasta el público alusiones, denuncias y alegatos sociales. ¡Lástima que -como siempre- hayan quedado en el patio de butacas de los espectadores pudientes! Todos hemos seguido de cerca, valga la presunción, las obras de Buero, expresidario, testigo de los difíciles años de posguerra, en una España traumatizada por el pasado e incomunicada en el presente; investigador y crítico existencial de la condición humana. Buero llega ahora, desde el sillón de la academia, con un alegato social y autobiográfico inconfundible. *La Fundación* no viene con retraso. En el curso de la realidad española se acusan diversos momentos, y éste es tiempo de fundaciones.

Cinco personajes, en torno al huésped de una fundación, desarrollan la historia y el juego de sentirse investigadores científicos -la famosa técnica neutra-, en medio de puertas blancas, servidumbre especializada y directores con sonrisas por encima de las corbatas. Poco a poco se dan pequeñas e inapreciables sustituciones que son paulatinos descubrimientos dramáticos (nunca mejor dicho) para nuestro huésped: las cámaras fotográficas por vasos de metal, los luminosos ventanales por rejas opacas, las puertas de caoba por las de chapa, el enfermo -uno de los cien-



La fundación, de A. Buero Vallejo, dirigida por José Osuna en 1974. (Foto: M. Martínez Muñoz).

tíficos- por el muerto... son golpes, sembrados casi al azar, que van tomando a los huéspedes de la fundación en inquilinos permanentes de la cárcel, las celdas de castigo, o la muerte. Para un hombre empeñado en indagar en sí mismo, nada puede ser tan subversivo como el conocimiento objetivo de la realidad.

Tras llegar el cénit dramático, con el descubrimiento de esta realidad, nace una nueva vertiente más cruda pero menos dramática: la aceptación es un problema de tiempo. Se confirma la muerte de un compañero, se suicida otro, se asesina al chivato, y llega la duda del propio destino. Es un voluptuoso crescendo de una misma y única realidad envolvente. Cede paso el protagonismo del personaje inadaptado, huésped de la fundación de la primera parte, al del brutal voceador en la segunda: la violencia, o la fundación, aparato de la represión y la tortura, como se quiera.

Buero en esta obra, digna de toda polémica, ha alcanzado creemos, su más alta cotización como dramaturgo de la escena española (El verbo cotizar, viene muy a pelo en la terminología del público normalmente asistente a los teatros comerciales).

Hay un aspecto importante en *La Fundación* y en toda la temática de Buero: sus reiteradas incursiones en el terreno existencialista de la duda y la ficción humana,

que constituye una constante, cuya discusión arriesgamos emprender.

Asiduo crítico de su teatro, Ricardo Domenech, sintetizaba de esta forma la espuela del teatro buerista: "no somos libres y no podemos conocer el misterio que nos rodea, porque además, vivimos en una sociedad organizada desde y para la mentira, una sociedad que se empeña en convencernos de que no somos ciegos, y decir que somos libres y felices, cuando en realidad no somos libres y somos desgraciados."

El protagonismo de los ciegos, sordos, tarados... -y en este caso la visión esquizoide del huésped de la fundación- nos remite a una concepción del hombre, y del hombre en sociedad, muy reiterada en el teatro buerista. En el mundo de estos seres anormales había un instrumento exploratorio que servía al autor para cuestionarse sobre la realidad del mundo de los normales. La manifestación de los aspectos oscuros y filosóficos de la existencia en boca de los tarados, les configuraba como una conciencia para el resto de los personajes. En este sentido *La Fundación* supone un paso -acaso dialéctico- en la visión antropológica del autor. Ya no es el tarado físico o psíquico condenado a no conocer sino mi realidad -como escribe Borel-, y a encarnar con esto la conciencia del grupo. Aquí, en *La Fundación*, el no conocer sino mi realidad es la misma curación, a la vez que se invierten los términos, pues es el mismo grupo el que ejerce la terapéutica sobre el tarado-conciencia y no al revés. En *La Fundación* se produce el milagro de

la "normalidad". La contemplación plural de la realidad -y una de ellas es la visión esquizoide del protagonista- desaparece a manos de una conciencia común del grupo. Tras esta recuperación de la realidad, le sobreviene la duda metafísica -o cuasi metafísica- de la ficción de todo lo que creemos y deseamos real: la huida por el túnel que hay que excavar en la celda de castigo. Tales especulaciones metafísicas nos parecen traídas un tanto violentamente. Para un condenado a muerte cuestionarse sobre la única huida supone un estado frío e intelectual, pero vivencialmente. Vivencialmente... Aún así, *La Fundación* responde a unos esquemas bastante conocidos del autor, en los que el excesivo ahondamiento en la personalidad individual del personaje, pueden suponer una merma para el estudio de su comportamiento social. Este sería un punto interesante de analizar en la obra de Buero, pero que excede la pretensión de esta crítica. Quizás este sea uno de los factores que explican la convergencia de las críticas de uno y otro lado. Para unos el aspecto social, para otros las dudas metafísicas que justifican lo malo de la existencia humana en este valle de lágrimas. En la situación actual del teatro español relegar el aspecto social de los personajes, en virtud de un análisis existencial y psicologista, puede llegar a constituir un grosero escamoteo.

Resumiendo, *La Fundación* es un hecho importante para la escena de nuestro país, tanto por las connotaciones sociales de nuestro desvaído teatro representable, como por la evolución del autor que se apunta un trazo más en el desarrollo de la espiral de su teatro, con palabras de Doménech. Baste lamentar por último el excesivo empeño, -traído muy por los pelos en el discurso de Pablo- por situar la acción dramática en un contexto universal. Tal premeditada precaución disipa la eficacia de las alusiones sociales en un contexto más cercano. ¿No cree Sr. Buero que hubiera sido preferible silenciar el napal y otros execrables hechos mundiales con los que el despistado espectador puede quedar más distraído?

Pasamos por alto la crítica al trabajo del director -el sempiterno Osuna de los montajes de Buero- y de los actores, sobre todo en el del protagonista, donde son notorios y agudos los defectos de la preparación divista del actor comercial. Ya se sabe, las muchas tablas son las que hacen al actor, pero tablas horizontales como Dios manda. Los planos inclinados, como el del teatro Figaro, desequilibra las poses, el estar volcado hacia el público siempre trae problemas.

Pipirijaina,1 (marzo 1974): 27-28.

## "MARAT-SADE" PARA LOS DESAPASIONADOS AÑOS OCHENTA

JOAN ABELLÁN

Cuando Peter Weiss irrumpe en 1964 en la escena europea marcando la historia del teatro contemporáneo a sus cuarenta y ocho años, tiene ya, a sus espaldas, una prehistoria artística considerable. Cuando Peter Weiss es descubierto por los grandes directores y aplaudido por el gran público, sus innovaciones teatrales, dramáticas, están fuertemente ligadas a sus antecedentes literarios, cinematográficos, pictóricos y de artes gráficas. *La sombra del cuerpo del cochero*, novela corta publicada en 1952, sus autobiografías *Adiós a los padres* (1959) y *Punto de fuga* (1960), sus diez años de pintor, sus collages que ilustran gran número de sus obras, forman, en conjunto, una buena pista para entender mejor su dramaturgia.

Michel Bataillon afirma, acertadamente, que toda la historia personal de Peter Weiss, inseparable, al fin y al cabo, de la Historia, ha estado marcada por dos fuerzas antitéticas. La tendencia a la fusión, a la integración y la tendencia a la disociación, a la objetivación.

Extranjero en su propia familia, extranjero condenado por la historia a la transhumancia, al exilio, extranjero en el seno de comunidades lingüísticas en las que la comunicación le está prohibida, Weiss fue prisionero de un mundo mental, de una interioridad casi neurótica. Su evolución como la de su obra, es la historia de una serie ininterrumpida de tentativas para romper el círculo, para salir de su prisión y hacerse un hueco en el mundo social, en la producción.

En la distancia que separa el ojo del observador del objeto observado, o sea, el sujeto del objeto, se fundamenta el sistema de toda la obra de Peter Weiss, tanto de su prosa, como de su grafismo, de su teatro y de sus escritos periodísticos. El exilio del propio seno del mundo es la fuente de esa objetividad casi científica, cuyo sentido se irá modificando, a medida

que su yo interior descubra poco a poco que puede incidir en el mundo, en la realidad. La diferencia entre *Marat-Sade* y *La indagación* puede darnos idea de esta evolución.

Se intuyen también en la dramaturgia de Peter Weiss algunas marcas de su pasado de pintor. En el sistema fundamental que más arriba comentaba hay también una especie de reflexión plástica. En el propio texto de *Marat-Sade* se hace evidente la importancia de las acotaciones, que representan casi una quinta parte de líneas, directamente relacionadas con aspectos visuales. Se diría que Weiss explota menos los resortes de una acción dramática que la idea de componer verdaderos cuadros vivientes, complejos, especie de etapas en su idea de la construcción dramática. La balada, el oratorio, el collage, aparecen constantemente en su dramaturgia y raramente, por no decir nunca, la noción convencional de escena.

### La síntesis del collage

El collage fue, sin duda, el género gráfico preferido por Peter Weiss. El collage consiste en juntar elementos variados, materiales, formas, objetos, obras, documentos, procedentes de fuentes diversas, para establecer entre ellos relaciones nuevas inesperadas, fortuitas o arbitrarias, en ruptura con las imágenes suministradas por la realidad ordinaria. Y en una ficción, el collage introduce también su realidad de punto de referencia o de contraste.

El principio del collage y en cierto modo también el del montaje cinematográfico dirige toda la construcción de *Marat-Sade*. Realmente, *Marat-Sade* no tiene nada que ver con un drama histórico, nada en común con la ficción épica compuesta de etapas, de cuadros sucesivos. Para *Marat-Sade*, Weiss crea una estructura arbitraria totalmente artificial, una convención.

Veamos si es posible establecer una sinopsis argumental. En Charenton, hospicio que acoge enfermos mentales y marginados sociales, tiene lugar una representación teatral de los reclusos a la que asisten autoridades y público interesado en general. Es el año 1808, época en que la revolución burguesa ha sido consolidada con el advenimiento de Napoleón. La representación ha sido organizada por el Señor de Sade, habitante de Charenton, y trata de la muerte de Jean-Paul Marat por obra de Charlotte Corday. La representación efectuada por los enfermos comprende la fábula de la llegada a París de Charlotte Corday, de las visitas que hizo a Marat y finalmente el asesinato, unas corales cantadas que comentan la peripecia y unos diálogos filosóficos entre el propio

señor de Sade y Marat. Mientras tanto, los enfermos constantemente controlados por monjas y enfermeros, cuando no actúan, no cesan de producir incidentes causados por momentos de exaltación que pueda producir la obra representada o la dinámica de la convivencia entre los enfermos. También la presencia de las autoridades que a veces se sienten obligadas a interrumpir la obra poniendo los puntos sobre las íes en algunos pasajes de la representación. Al final de la representación, los enfermos pierden todo control destrozan la sala y atacan a los invitados.

*Marat-Sade* es un encadenado de cuadros de diferentes géneros: primero, una parada; a continuación, un prólogo; después, una presentación, luego un homenaje; etcétera. En realidad, la fábula, en el sentido brechtiano de narración, no existe. Hay una situación estática planteada.

Ello permite, pues, el collage de elementos estilísticos extraídos de tradiciones populares o cultas. Verso y prosa; tragedia y comedia; farsa y drama. Y sobre todo, esa forma superior de collage que es la arbitraria confrontación entre Jean-Paul Marat y el Marqués de Sade. Weiss hace del collage, en *Marat-Sade*, un factor de síntesis, una convención de convenciones que potencia al infinito la dramaturgia abierta.

## El reto histórico de *Marat-Sade*

*Marat-Sade* fue estrenada el año 1964 en el teatro Shiller de Berlín, dirigida por Konrad Swinarski y en el teatro Aldwych de Londres, por la Royal Shakespeare Company, dirigida por Peter Brook. Ambos espectáculos contaron con la música de Hans Martin Majewski, partitura perfectamente identificada con la idea de collage del texto y que posteriormente ha formado parte de la casi totalidad de los montajes que de *Marat-Sade* se ha ido efectuando por el mundo. También ambos espectáculos fueron resueltos visualmente por Gunilla Palmstierna Weiss compañera e íntima colaboradora del dramaturgo. Su trabajo para el *Marat-Sade* de Brook ha sido ampliamente difundido y mitificado gracias a la película que Brook realizó de su montaje.

Si el texto de Peter Weiss marcaba, como decía, la historia del teatro contemporáneo, el montaje de Peter Brook la marcaba también, profundamente, en el campo de la representación, de la puesta en escena. Brook en cierto modo, asumía también el collage y se lanzaba a la aventura de hacer acceder a los santuarios del arte escénico las formas de interpretación que iban imponiéndose desde el ascendente teatro marginal de aquellos años

que ya empezaba a pedir la canonización de Grotowski, de Malina, de Beck, de Genet, los cuales venían ya de canonizar a Artaud. Brook y Weiss conseguían algo impensable en aquella época de rigores estilísticos: hermanar didactismo y crueldad. ¡Combinar Brecht y Artaud!

*Marat-Sade* también fue un puntal en la historia del teatro profesional español. En 1968, meses después de que el Living Theatre soliviantara o fascinara, según gustos y edad y, por supuesto, visión del mundo e ideología ("Teatro de gamberros para gamberros" llevaba por título la primera de las críticas que aparecieron en la *Hoja del Lunes*), a la afición barcelonesa, Adolfo Marsillach y sus huestes salieron airoso de la aventura. Su *Marat-Sade* fue un gran espectáculo que parecía imposible

crear una cierta conciencia de que las disquisiciones profundas de Sade y de Marat acercaban de alguna manera a todo lo que sucedía más allá de los Pirineos aquel 1968.

## Pere Planella, un director ecléctico

Y casi veinte años después de que Peter Weiss diera a luz su *Marat-Sade*, en 1982, precisamente el año de la muerte del dramaturgo, *Marat-Sade* sube al escenario del Romea, de Barcelona, convertida ya en clásico contemporáneo, en pieza de repertorio, habida cuenta de que los años setenta se ocuparon de acabar de conseguir las búsquedas de los sesenta.

Pere Planella, el ecléctico director de



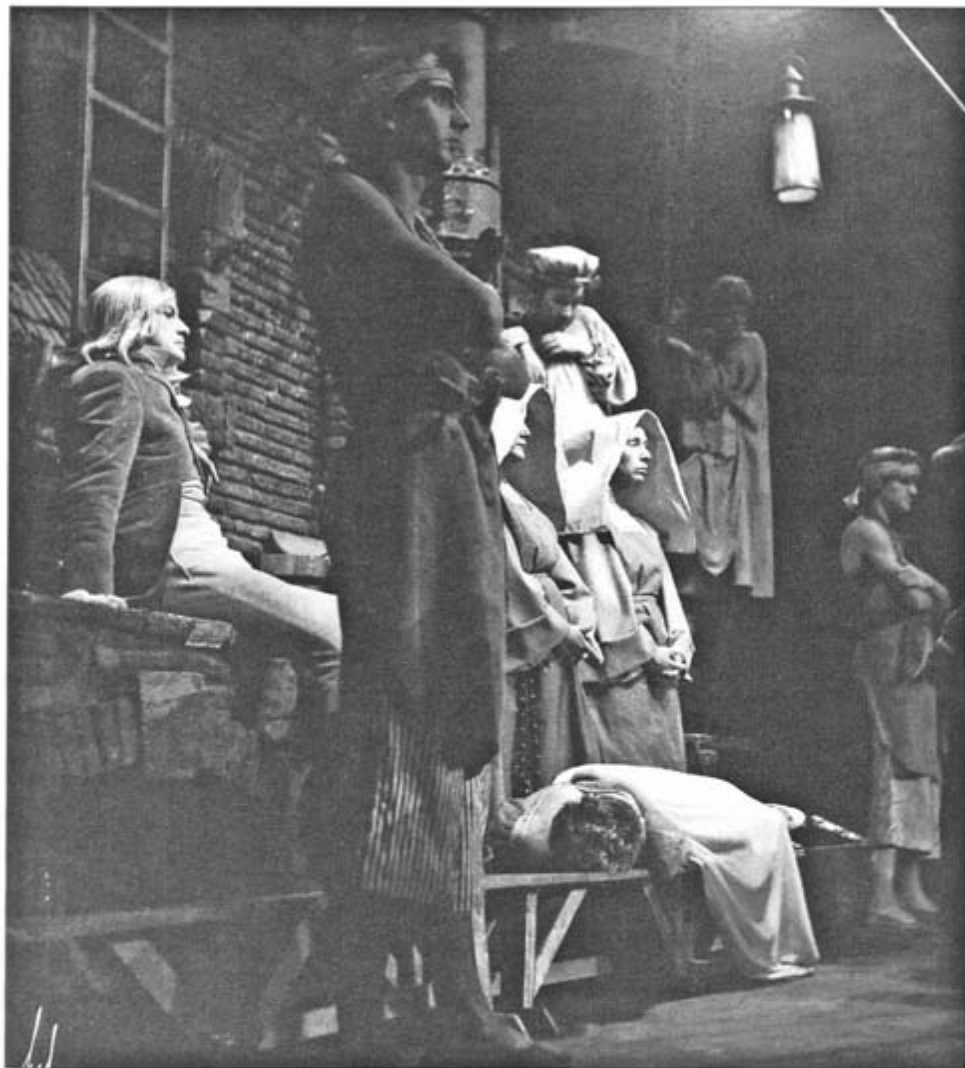
que surgiese de una producción profesional de aquella época.

Marsillach con su propia compañía corría el riesgo artístico y económico de incorporar a un teatro dirigido al gran público, elementos estilísticos propios de los gustos de las minorías que daban soporte al teatro independiente más receptivo a las vanguardias, tal como Marsillach continuaría haciendo después con espectáculos como *Sócrates*, por ejemplo. Una de las claves que propiciaban la renovación que proponía Adolfo Marsillach era la incorporación a su compañía de actores y actrices de nuevas promociones, de nuevas escuelas, dentro de lo que cabía.

La temporada barcelonesa de aquel *Marat-Sade* constituyó un éxito inenarrable y un acontecimiento ciudadano que llegó a

Olot, con sede en Barcelona. Su historial teatral suele remontarse a 1971, a una puesta en escena en la E.A.D.A.G de un *Edip, rei* bajo el signo de Grotowsky que dio que hablar a las avanzadillas poco viajeras. Después, un apasionante ciclo ghelderiano con un *Escorial* underground, una *Escola dels bufons* que constituyó un frustrado intento comercial. En 1976 Planella se estabilizaba al participar en la fundación del Teatre Lliure e iniciaba una fructífera etapa que si bien le da la fama con el menos acertado de sus montajes, *La bella Helena*, que constituye un éxito grande y fácil, relega al olvido un trabajo tan interesante como lo fue su montaje de *Hedda Gabler*, de Ibsen. Más adelante un ambicioso e iconoclasta proyecto de *Concili d'amor*, de Panizza, es causa de la ruptura con el Teatre Lliure. La posterior indepen-





Escenas de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, representado en el Teatro Español de Madrid en 1968 bajo la dirección de A. Marsillach. (Foto: M. Martínez).

dencia exacerba su eclecticismo. Un no demasiado logrado montaje de *Hamlet*, exitoso y popular por cuestiones ajenas a las estrictamente escénicas y, de pronto, el gran acierto, la piedra filosofal del éxito rotundo con el sencillísimo montaje de *Mort accidental d'un anarquista*, de Dario Fo.

Una experiencia considerable que culmina, por ahora, con su puesta en escena de *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton*, sota la direcció del

senyor de Sade, puesta en escena en la que ahora veremos si Pere Planella ha sabido o ha querido abocar el eclecticismo que le distingue y que, en principio, le sitúa en óptimas condiciones para enfrentarse al collage de Weiss.

### Pragmatismo es contraste

Pere Planella ha articulado todos los estilos del collage de forma que la radicalidad del cóctel quede suavizada por una coherencia global, por una noción de continuidad y de verosimilitud en la representación. También la polémica ideológica entre Sade y Marat está tratada con guante blanco. Que ninguna salida de madre se interponga en el equilibrio del discurso de Weiss, parece haber pretendido el director.

Planella ha organizado su escenificación de una manera bastante pragmática. Los actores y actrices que representan los asilados de Charenton, reproducen las respectivas enfermedades a partir de la observación directa de la actitud de dementes encerrados en centros psiquiátricos y de la información de los porqués sociales de los casos. A partir de esta asunción base, sus actuaciones, ya sean corales o solistas, son verosímiles siempre. Incluso en los momentos cantados o coreografiados en los que el gesto y la inflexión están condicionados por una norma eventual contradictoria.

La verosimilitud de la presencia de la alineación en escena está conseguida. El espectador nunca llega a preocuparse por ningún caso en especial, por la anécdota individual y la verosimilitud del zigzagueo de los personajes en los diversos niveles narrativos que se superponen, está perfectamente lograda. Los cuerdos, no existen.

Sólo aparecen cuando intervienen en la acción. Tanto monjas y enfermeros como las autoridades invitadas que presiden la representación se olvidan. Incluso el propio Sade es olvidado, a menudo, a pesar de su situación en primer término del escenario.

El distanciamiento o la inusitación propuesta por Weiss para la fría exposición de unos hechos históricos es bastante simple, teóricamente. Los enfermos, con sus rasgos de enfermos, al interpretar los papeles relevantes del caso lo harán incapaces de dar un mínimo verismo psicológico a sus gestos y entonaciones. Los personajes son, así, absolutamente narrados y despojados de cualquier indicio de cliché. De tal modo, que no hay en ningún momento, un mínimo atisbo de aparición de los aristotélicos mecanismos de identificación. Una considerable prolongación, más allá de los patrones épicos de la época, de la inusitación brechtiana. Un juego que comporta un didactismo parecido al de los polichinelas.

En cuanto a los demás niveles de ficción que contienen la decisión de Corday de eliminar a Marat la consumación del propósito, la presentación por un bufón, el comentario cantado por el coro bufo y las constantes interrupciones del señor de Sade, a través de las cuales Weiss quiere mantener al espectador en un constante ir y venir del ejemplo aleccionador de la Historia a la realidad del presente, más o menos metaforizado por la presencia de la autoridad representativa del orden vigente -van vestidos a la moda de la época- podría decirse que están perfectamente combinados, creando una noción de total verosimilitud, aunque con una cierta dosis de prudencia, también, que en cierto

modo, al no potenciar el contraste, no actúa sobre el espectador con suficiente fuerza para hacerle mantener el zigzag.

Y esa prudencia, ese guante blanco, que consigue que el espectador siga el espectáculo sin sobresaltos, al mismo tiempo condiciona la lectura, rebaja la intensidad de la comunicación, lo que hace más cómodo pero menos rico.

Por ejemplo, ¿Sade no tiene opinión?, ¿no pretende vencer a nadie? se preguntan muchos espectadores. El crítico se pregunta más bien, sin ánimo de entrar en contradicción con el discurso de Weiss, ¿es la inexpressividad psicológica total del señor de Sade, signo de cansancio o de cinismo?. Sucede que la interpretación que se hace de Sade el gran actor Joaquín Cardona, no convence, hay alguna cosa que el espectador no llega a averiguar y eso es siempre frustrante. Ante el Sade de Cardona, se tiene, a veces, la impresión, especialmente en los momentos en que crea un ritmo en los recitativos sin pausa, sin respirar, sin puntuación, diríase, de que muchas ideas se quedan por el camino, que la ausencia de intención concreta en la emisión del texto, la excesiva abstracción que muchos momentos se confiere al personaje, deja infinidad de ideas en el camino.

La misma prudencia que lleva a Planella a desdibujar el personaje de Sade con la sana intención de potenciar su verbo, le lleva a rebajar los rasgos radicales de los enfermos responsables de los principales papeles de la representación también en un hipotético beneficio de la comprensión del texto por parte del espectador.

En ocasiones el loco que representa a Marat en su bañera podría ser Marat en su bañera, o Roux con su camisa de fuerza podría ser Roux con su camisa de fuerza pues se aprecia en las actuaciones de Francesc Luchetti y de Artur Costa un predominio de la inflexión lúcida propia del actor en contraste con la constante exhibición de signos externos de diferentes especies de alienación constantemente presentes en escena. Marat, sobre todo, en contraste con la presencia de la extrema anormalidad que Lourdes Barba mantiene tremendamente toda la representación para su Simona.

La dimensión de títeres que sí mantienen Abel Folk y muy especialmente Muntxa Alcáñiz para sus Duperret y Charlotte Corday respectivos, sí es una buena muestra de la esquematización de sus porqués históricos. Ellos sí exigen la atención aumentada del espectador para descifrar su porqué.

En definitiva, este análisis, que valora por un lado el excelente trabajo de verosi-

mitud escénica que Planella ha conseguido para la confluencia de todos los niveles de *Marat-Sade*, duda, al mismo tiempo de los resultados por esa degradación deliberada de la extrañeza radical que propicia el contraste. Un exceso de guante blanco de Pere Planella. Probablemente con la sana intención de transmitir nitidamente al público el discurso de Peter Weiss en torno a las posturas que un hombre puede asumir ante el hecho revolucionario sin someterlo excesivamente a las brusquedades estéticas que sin duda posee y permite la obra.

Y la comprobación de esta hipótesis se encuentra en la propia puesta en escena de Planella. En los momentos en que mayor es la cantidad de elementos significativos puestos en juego, cuando aumenta la complejidad semántica de la representación, la recepción se hace más potente. Ejemplo: la escena de las visiones de Marat ante el gran espejo flexible que cubre el fondo de la escena, que aparece, descendiendo, arbitrariamente.

Como son los elementos de máxima literalidad los que pierden más sentido: Ejemplo: La escena en la que Sade es flagelado y que Planella soluciona con un poco afortunado juego de redundancias escénicas. Corday flagela a Sade ficticiamente mientras que, al fondo, dos enfermeros doblan los latigazos con fuertes golpes de su látigo represor y sus sombras se proyectan espectacularmente en la pared del fondo. El nivel metafórico de esta imagen es mucho menos rico que el del espejo, teniendo en cuenta el contexto teatral-manicomial de *Marat-Sade*.

## Un evento espacial

Pero lo que más caracteriza la puesta en escena que nos ocupa es sin duda lo acertado de la disposición espacial. Este aspecto junto con la selección del reparto elegido en función de las necesidades y compuesto por un conjunto de actores y actrices decididos a mantener una actuación individual sin respiro, que en la mayor parte del espectáculo transcurrirá siempre en segundo plano o en la despersonalización coral, selección que el propio Pere Planella reconoce como determinante para el éxito del proyecto, y que, en efecto puede constatarse que así ha sido.

El trabajo realizado por Isidre Prunés y Montse Amenós para este *Marat-Sade* puede muy bien adjudicarse el cincuenta por ciento de los aciertos. La adecuación del escenario del Romea, en vez de recrear una disposición que sugiriese al espectador Charenton y su época, reúne en sí una serie de elementos pertenecientes a diferentes épocas de una misma iconografía. El propio escenario, desnudo y

emblanquinado. Techo prefabricado con tubos fluorescentes colgados, lavabos actuales, largas mesas con sus correspondientes bancos de comedor de hospital, crean en el escenario un ambiente temporal absolutamente familiar dadas las características estéticas de las instituciones sanitarias a las que estamos acostumbrados, todavía hoy auténticos pastiches de elementos superpuestos en sucesivas reparaciones digamos modernizadoras. Y todo acabado de pintar de blanco, como para dar una buena imagen de las condiciones higiénicas y de convivencia ante la visita de algún personaje.

Tampoco las indumentarias de enfermos y personal pretenden ser de época, excepto los figurines que se les ha adjudicado a las autoridades visitantes, a la moda de la época y que en el contexto global connotan disfraz teatral y al mismo tiempo ostentación de clase.

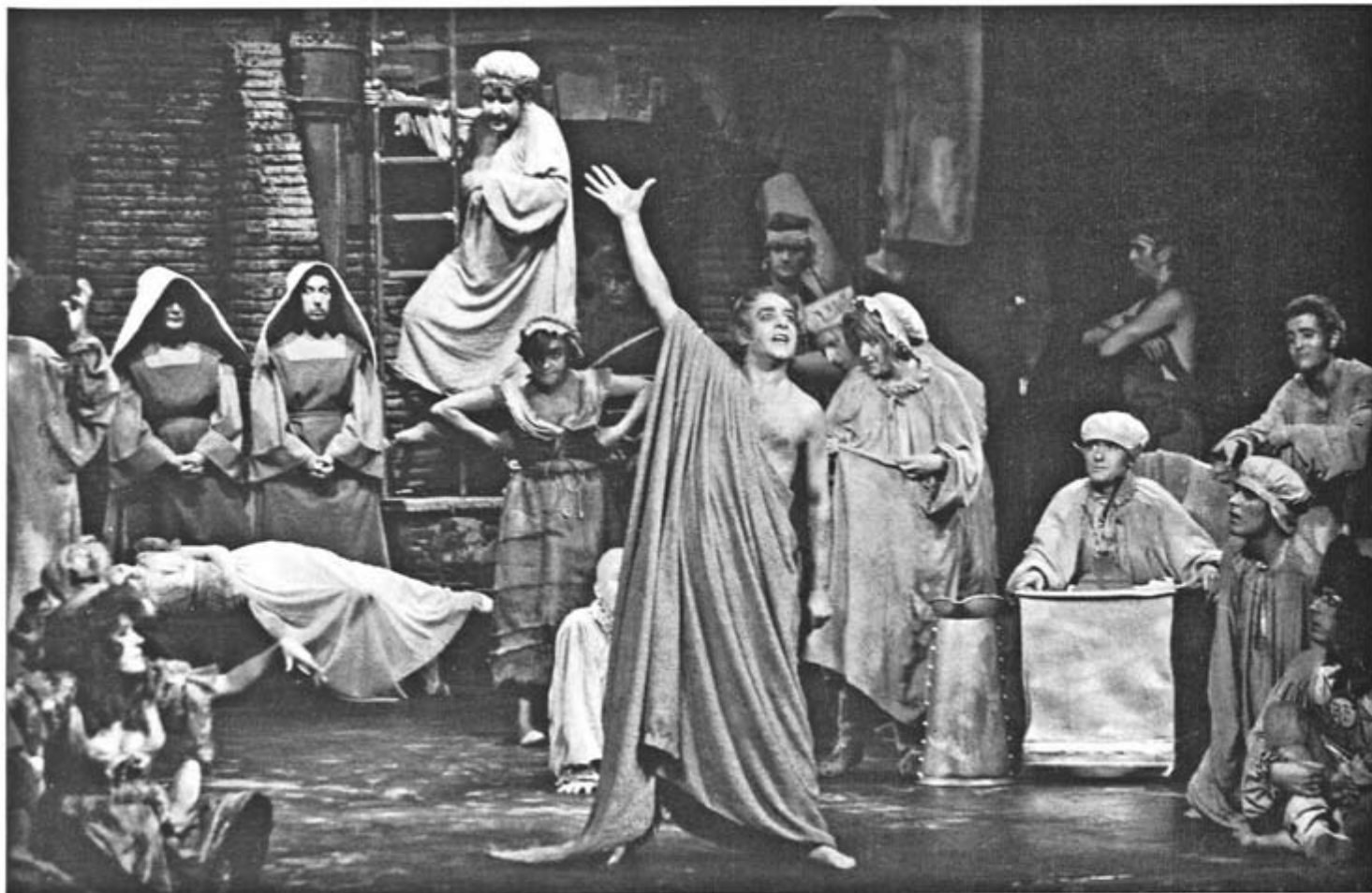
O sea, que el primer contacto que tiene el espectador con esta puesta en escena (al entrar los espectadores el espacio ya está iluminado y los personajes en acción) tiene un nivel de actualidad, de no ficción, que le predispone a ser receptor de un discurso absolutamente en presente. Un buen inicio.

Dentro del contexto visual del primer contacto, se encuentran también unos elementos de orden represivo bien ostensibles. Cámaras espías de televisión, y cámaras de vídeo móviles y grandes puertas metálicas extensibles que en determinados momentos se pueden cerrar con gran rapidez. Son, tal vez, los elementos que dan la noción de control y de represión más fríos, contundentes y a la orden del día que látigos, mangueras, camisas de fuerza y otros elementos tradicionales de la iconografía manicomial.

## Un experimento audiovisual

A la ya compleja estructura de *Marat-Sade*, Planella añade un elemento bien polémico en cuanto a su función en este espectáculo. La acción es simultáneamente retransmitida en circuito cerrado por grandes pantallas colocadas a los lados del escenario y con monitores en el vestíbulo que permiten seguir la acción desde cualquier punto.

De entrada, para mí, la presencia de las cámaras en el contexto manicomial me pareció acertada; perfecta, como elemento de control. Pero en realidad, después, en la mayoría de las ocasiones, su uso es bastante subalterno. Un poco como el detalle servido sin necesidad de impertinentes. De alguna manera, también sirve el vídeo de prueba contundente del alto grado de verosimilitud conseguido en la



**Marat-Sade**, dirigido por Marsillach e interpretado, en uno de sus principales papeles, por José María Prada. (Foto: Gyenes).

realidad escénica creada por Pere Planella. La buena utilización técnica del medio también es un factor que no lo convierte en un elemento especialmente negativo, pese a su no integración justificada en el drama.

En el juego de convenciones propuesto por Weiss, una más no importa, probablemente, sobre todo si su uso está fuertemente identificado con la noción de contraste.

En ese sentido, tres momentos justifican plenamente su uso. De hecho, la ficción comienza, gracias al circuito cerrado, antes de lo convencional. Cuando llegan las autoridades, actores y público contemplan su llegada, su trayecto, hasta entrar en la sala. En el entreacto, a través de los monitores se puede seguir con detalle el

descanso de los dementes, creando, por la propia convención del medio, un interesante espejismo documental. Y finalmente, las posibilidades que el medio ofrece en el campo de la ficción y del engaño: al bajar el telón, los enfermos empiezan a amotinarse. A través de la pantalla puede seguirse lo que sucede dentro del escenario, puede verse como acaba pasto de las llamas. Si todo el rato el espectador ha podido comprobar la autenticidad de la transmisión, de entrada es bien fácil caer en la trampa final.

A raíz de la conversación con Lluís Pasqual sobre su montaje de *El balcón*, de Genet, obra en la que el dramaturgo utiliza una máquina infernal a través de la cual, Madame Irma, ve todo lo que sucede en las habitaciones de su burdel, o sea, un circuito cerrado de televisión, Pasqual prefirió metaforizar aquel sentido en algo tan simple como unas gafas especiales que se colocaba la Madame. Opinaba que un circuito cerrado de televisión en la época en que Genet escribió *El Balcón* sí podía ser

algo inquietante, pero que hoy día difícilmente podría serlo. Y le di la razón.

Sin embargo, a los pocos minutos de estar en la platea del Romea viendo los preparativos de la representación de los dementes, cuando aún no me había percatado del gran aparato de cámaras y de monitores de televisión, me fijé en la presencia discretísima en la pared del fondo de la escena de una pequeña cámara del tipo de las que controlan los grandes almacenes. Me pareció brutal y la imagen adquirió una gran fuerza dramática cuando uno de los enfermos se subió por la pared hasta su altura, miró por su objetivo y de pronto, en el mismo instante, su rostro horrorizado irrumpió en las seis grandes pantallas.

Después, todo el espectáculo discurrió perfectamente en una perfecta disciplina escénica que el público siguió complacido e interesado y, naturalmente, también disciplinado.

*Pipirijaina*, 23 (julio 1982): 5-11.



# "PRIMERA HISTORIA DE ESTHER", DE SALVADOR ESPRIU. LA TERCERA VERSIÓN DE UN CLÁSICO

XAVIER FÀBREGAS

El hecho de que el Teatre Lliure haya estrenado un nuevo montaje de *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu que ha dirigido, Lluís Pasqual (Gerona, Teatro Municipal, 21. V y Barcelona, Teatro Romea, Centro Dramático de la Generalidad, 27. V) tiene un significado especial para la literatura dramática catalana de nuestros días. En efecto, con esta nueva reconsideración, *Primera historia de Esther* se insiere dentro del contado número de textos que avanzan hacia la calificación de clásicos, es decir, que son capaces de ser reelaborados y tomar el compás de cada nueva circunstancia colectiva: como *Terra baixa* (Tierra baja), de Àngel Guimerà, como *L'auca del senyor Esteve* (Las aleluyas del señor Esteban), de Santiago Russinyol, y bien pocos más.

Salvador Espriu escribió *Primera historia de Esther* en 1948 como un ejercicio literario destinado a ser guardado para siempre bajo cerrojo; el poeta no imaginó en un momento de tan dura represión idiomática que su texto pudiera subir al escenario, y una natural economía gráfica le llevó incluso a prescindir de las acotaciones: Imagina los trucos escenográficos que te convengan, advierte al futuro lector. Espriu pretende con *Primera historia de Esther*, levantar el túmulo funerario de un idioma que, víctima de la persecución, no tardará en extinguirse. A través de este idioma, recreado a diversos niveles, vacía el mundo de sus vivencias personales juntamente con el de la cultura libresca que ha adquirido, los dos estratos aparecen en la obra de una manera absolutamente abigarrada pero en el fondo, puede que de



forma subconsciente, ordenados con un elástico pero implacable rigor.

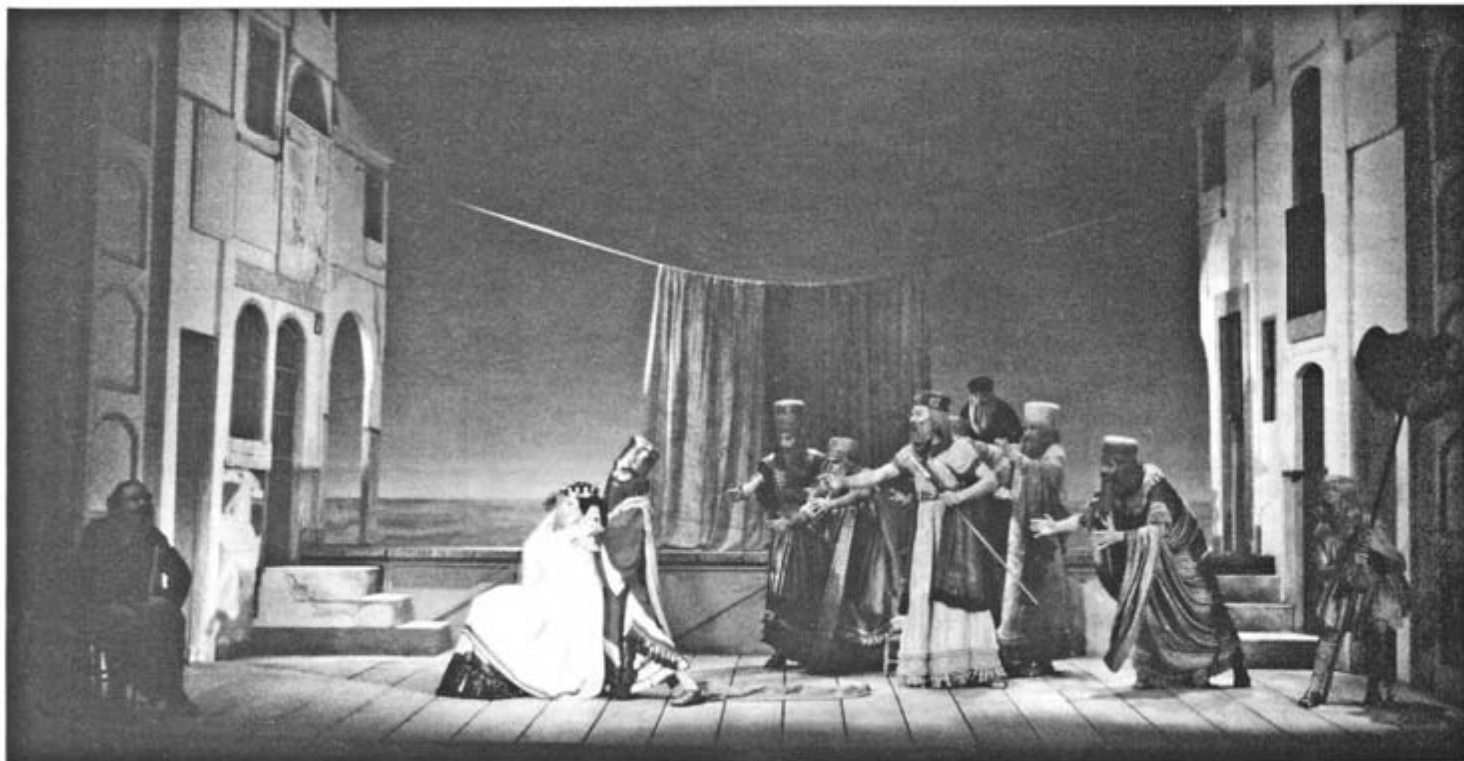
Así, hallamos en *Primera historia de Esther*, los recuerdos y los personajes que el autor, de niño, conoció en Arenys de Mar -la Sinera de su recreación poética- ya fuera de una manera directa, ya fuera a través de la tradición oral. De esta manera el presente y el pasado de la comunidad se funden en una intemporalidad mítica el tiempo transcurre pero las imágenes que contiene, como en una moviola, pueden ser evocadas por el autor en un consciente ir hacia adelante y hacia atrás. Así, junto a la playa, se transforman en inmediatas las figuras de Eleuteri, quien, como ya sabemos, morirá entre los dientes metálicos de una máquina; de Sor Efrén, llegada a Sinera para enseñar francés; de Tereseta, que los años irán secando, fiel a un amor secreto y lejano...

Sobre los personajes de la Sinera anclada en un rincón de la costa catalana, a caballo entre el siglo XIX y el XX, emerge otra ley de fantasmas. Espriu nos habla de la señora María Castelló, "hermana grande de mi madre y madrina mía", quien tenía colgada en las paredes de su habitación "una colección admirable de grabados franceses, heredada de los bisabuelos, donde se narraba entera la anécdota oriental (de Esther): el banquete del rey el repudio de Veshi, la boda de Esther, la

Imágenes de *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu, representada por el Teatre Lliure en 1982. (Foto: Ros Ribas).

conspiración de los eunucos, la exaltación de Amán, el decreto contra los judíos, la visita intercesora de la reina, el desmayo deuterocanónico, el paseo espectacular de Marduqueo, el convite estratégico, la confusión del confiado ministro, el triunfo momentáneo de Israel".

La narración bíblica ocupa, pues, una situación muy viva en las referencias mentales del escritor. Pero ello no es todo: Salvador Espriu, ya adolescente, profundizó en el mundo exótico y oriental que las estampas francesas explicitaban en la habitación de su tía, y ya en la Universidad de Barcelona tuvo la ocurrencia, o la inspiración, o las dos cosas a la vez, de estudiar asiología. El pueblo hebreo, bracean-



do en medio de un hormigueo de pueblos que lo discriminaban, y que él a su vez discriminaba con idéntica ferocidad, se convirtió para él en una entelequia habitual, familiar incluso.

En *Primera historia de Esther* los personajes veterotestamentarios aparecen bajo una forma grotesca y terrible, y aunque manifiestan reiteradamente habitar la lejana Susa, vemos con nuestros propios ojos cómo pisan la arena de Sinera y hacen alusiones constantes a la toponimia de dicha población. Salvador Espriu, sin embargo, no les concede plena humanidad; los presenta como unos histriones: *Primera historia de Esther* lleva el subtítulo de "improvisación para títeres." He aquí la primera clasificación que el autor nos propone, aunque acto seguido, de un cabo a otro de la acción, juega a borrar los límites guñolescos y nos guía por senderos de ambigüedad.

Entre Sinera y Susa deambulan unos personajes que hacen de mensajeros entre los dos niveles: Secundina, criada del palacio persa y a la vez conversadora coloquial de los negocios de Sinera. Y, por encima de todos, el Altísimo, ciego mendigo, personaje que probablemente, a causa de su ceguera, atisba con mayor claridad que los otros los horizontes de la evocación. No podemos olvidar tampoco que Espriu se incorpora a *Primera historia de*

*Esther* a través de dos alter-egos, Salom de Sinera y Tianet.

Salom es el poeta adulto que ha imaginado el teatrillo de los títeres y ha dispuesto su acción. Pero Salom tiene una réplica en Tianet, contrafigura del poeta en los años de la infancia: se cuenta que Espriu, de pequeño, era exhibido en el círculo de amigos de su padre a causa de su extraordinaria memoria, y que allí recitaba bajo la amable mirada paterna largos entresijos de dinastías y de divisiones territoriales.

Tianet, calificado en *Primera historia de Esther* como local fenómeno, ha quedado para siempre, con la inmovilidad de un daguerrotipo, dentro del censo de habitantes de Sinera.

La Muerte y el Diablo presiden este retablo de criaturas venidas de los cuatro puntos cardinales de la imaginación. La Muerte y el Diablo, señores últimos del destino de los hombres, no vienen a condenar a ningún infierno individual: viene a sumir la comunidad en el angustioso infierno espriunano, el infierno del olvido, del polvo anónimo e inexorablemente desperdigado en la nada de la eternidad. *Primera historia de Esther*, como toda la obra de Espriu, constituye un intento desesperado y de antemano condenado, a fin de luchar contra esta amenaza inevitable, y aterrizadora, de la nada.

Contrariamente a lo que Espriu supu-

siera, *Primera historia de Esther* comenzó a interesar muy pronto a causa de las calidades dramáticas que en ella se adivinaban: el primer intento de estreno, en el jardín de una casa particular, única posibilidad pensable en aquellas calendas, se frustró el 1952 por decisión, a última hora, de los propietarios del espacio protegido. Sin embargo, el mismo hombre que había llevado a término aquel intento, Jordi Sarsanedas, fue el responsable del estreno absoluto del texto espriunano: el hecho acaeció en el Palacio de la Música Catalana el 13 de marzo de 1957, realizando el estreno la Agrupación Dramática de Barcelona, con música de Manuel Valls -incorporado por Espriu al mundo de Sinera: "¡Ah, Nani Valls, empieza con fagot y tambores!"- y figurines de Antoni Bachs Torné.

Cinco años después era Ricard Salvat, con la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual -el 27 de septiembre de 1962- quien daba a conocer el montaje más prodigado de *Primera historia de Esther*: con dicho montaje la EADAG no solamente recorrió las principales poblaciones de Cataluña, sino que se presentó en el Festival Internacional de Nancy.

El presente montaje de Lluís Pasqual, si forzáramos un poco el juego de palabras, podría ser llamado, pues, "la tercera" Historia de Esther.

## Tres historias

Como hemos anotado al principio, *Primera historia de Esther* ha permitido a cada director una ejemplificación determinada; y esta es una de las muestras más incuestionables de la validez del texto. "Emprendí, pues, la labor con confianza y humildad enfrente del texto" -escribió Jordi Sarsanedas en el apéndice de la edición, para continuar así: "Consideraba que *Primera historia de Esther* es una obra que ha de ser presentada y predicada" [...]. "El montaje podía facilitar la comprensión del espectador, siempre más reflexivo que el lector, organizando el espacio escénico que definiera bien, con los lugares de la acción, los principales planos de la realidad: plano del Altísimo, en diálogo con todos y principalmente con el público actual; el jardín de los cinco árboles y Sinera; Susa, y en Susa, el palacio y la cámara nupcial. Sólo el último plano, el de la comparsa de la Muerte y el Diablo (...) no fue definido de esa manera. Me pareció más apropiado que transpasara todo el espacio, todos los planos".

Ahora, a distancia, podríamos calificar el montaje que Jordi Sarsanedas hizo de *Primera historia de Esther* de clarificador; un montaje que intentaba superar, anticipándose a la sorpresa de un público no prevenido ante una obra, si no complicada, sí tan compleja, tan cargada de significados subjetivos, como la de Salvador Espriu. Había que disponer espacios y lenguajes, rebajar, sin subvertirlos, los términos de su reelaboración. Los testimonios de la época nos informan que el trabajo de Jordi Sarsanedas fue excelente, y que "su" *Primera historia de Esther* obtuvo un éxito notable, dentro del ámbito del público que el escaso número de representaciones autorizadas podía abarcar.

Ricard Salvat enfoca el texto espriuano de manera distinta. Salvat ve en el material literario producido por el poeta una oportunidad para ejercitar los supuestos del teatro épico, sin necesidad de recurrir a un texto foráneo: "mi trabajo como director sí que se incluye dentro de la orientación del realismo épico -escribe a propósito de *Primera historia de Esther*- y he dado a la obra espriuana un tratamiento hecho desde esta perspectiva". Y puntualiza un poco más adelante: "La obra de Espriu pone el acento, precisamente en la naturaleza esencial del hombre, su lección ética surge siempre de este análisis lúcido, cosa que la aparta absolutamente del realismo épico", el cual define una posición clarísima respecto a la realidad humana cambiabile, reformable y, sobre todo, mejorable".

En *Primera historia de Esther* tal como Richard Salvat la concibió, el mundo de los



*Primera historia de Esther*, dirigida por Lluís Pasqual en 1982. (Foto: F. Suárez).

titeres bíblicos aparece como un paradigma de la situación social contemporánea y el espectador se podía sentir inducido a una identificación pueblo judío-pueblo catalán: los catalanes seríamos, con ciertas limitaciones, claro está, "las tribus del tránsito", acosadas, perseguidas, ávidas también de desquite en cuanto el turno se les presenta. Dicho de otra manera, no hay pueblos buenos y pueblos malos, sino circunstancias históricas. Por lo que se refiere al montaje, el mismo Salvat nos dice, "en el movimiento escénico acentué al máximo el gesto espasmódico y brusco de los titeres de nuestra tradición catalana, el títere de guante, no la marioneta".

El montaje de Lluís Pasqual que el Teatre Lliure acaba de producir nos enfrenta con otra lectura de *Primera historia de Esther*: hemos dejado atrás el testimonio clarificador y el realismo épico en que los directores de las décadas anteriores situaron la obra. Lluís Pasqual ha convocado a los hombres y a las mujeres de Sinera y, a partir de ellos, como si se tratara de una superestructura -la palabra transporta ecos extraños, pero sirve- o de un efluviu evoca los fantasmas que impregnan sus cerebros. Persas y judíos no son, en el monta-

je de Lluís Pasqual, dos realidades enfrentadas que nos proponen una lección de historia, sino un sueño colectivo y nebuloso, una suerte de espejismos que el "xamán" proyecta sobre el cielo azul o borrasco de la pequeña Sinera. Aquellos hombres y aquellas mujeres sencillos, pescadores y campesinos, quedan reflejados en unos monstruos caricaturizados, sanguinarios, ridículos a través de los cuales destinan pasiones insospechables y construyen una muy escondida pero también muy operativa concepción del mundo.

A fin de conseguir este planteamiento, Lluís Pasqual se sirve de elementos y técnicas del teatro popular. Así, es fácil advertir en algunas escenas la codificación interpretativa de las representaciones de pastorcillos, o bien de la ópera italiana, que hallan en el público una rápida respuesta. Lo mismo podríamos decir de los elementos que proceden de las fiestas populares, los cabezudos, la danza de la muerte, etc.

Lamentablemente dichos propósitos sólo llegan en parte a buen fin. Le ha fallado esta vez a Lluís Pasqual la dirección de actores; en efecto, al incorporar a las huestes del Lliure actores de procedencia muy diversa, no ha habido tiempo, o ha faltado habilidad para reelaborar una serie de factores importantes del conjunto interpretativo, como la voz y la gestualidad. A causa de ello muchos movimientos resultan desacompañados y el conjunto del espectáculo atraviesa diversos baches.

Hay que destacar, a nivel personal, el buen trabajo de Monserrat Carulla (Secundina), y de Francesc Balcells (Mardoqueo), al lado de una Inma Colomer (Esther), esta vez extrañamente desconcertada, y de Vicenç M. Domenech (Altísimo), que el día del estreno vaciló de letra y que en lugar de dominar la escena se fue encogiendo poco a poco. En medio de estos dos extremos, el resto de la numerosa nómina de actores se repartió en una amplia gama de estilos y graduaciones.

*Primera historia de Esther* transcurre en el marco de una escenografía de Fabià Puigserver, de una notable belleza plástica, pero que no se decide a tomar una opción y subrayar los supuestos del montaje. Más decididos son los figurines, que ha elaborado el mismo Puigserver. En conjunto, esta nueva *Primera historia de Esther* constituye un espectáculo muy digno y las limitaciones que presenta no nos han de inducir a minusvalorar los muchos aciertos conseguidos. El texto de Salvador Espriu ha mostrado, al iniciarse la década de los 80, la misma fuerza y la misma validez que en el transcurso de las décadas anteriores.



# "QUEJÍO"...DOS AÑOS DESPUÉS

MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ

**S**alvador Távora es un hombre ágil. Ágil de cuerpo y ágil de mente. Aunque a veces se escude tras el "yo no tengo la suficiente riqueza verbal para explicar esto", él sabe muy bien -nosotros lo hemos podido comprobar- cómo y cuándo contestar a la gente. Periodista o no, es lo de menos. A La Cuadra, como a la mayoría de los grupos de teatro, se acercan siempre algunas personas después del espectáculo. En La Cuadra siempre suele ser Távora el portavoz. Si está Monleón, lo comparten.

Y es Salvador, precisamente, el sujeto de nuestra entrevista. Él es, lo dicen los papeles, coautor de las letras y director de *Quejío*. Conoce al dedillo la andadura del grupo, del espectáculo, desde antes de su nacimiento. Eso fue hace dos años. Y aquí están. También estamos nosotros. Y dejamos constancia de ello.

## Anacronismo nacional

"En todo el país padecemos una cosa muy significativa, que es el anacronismo. En cuanto a *Quejío*, se vuelven a hacer preguntas que estaban muy bien hace dos años, cuando empezamos. La gente que pregunta parece que está en el mismo sitio que hace dos años, mientras que la gente de *Quejío* anda mucho más allá. Una de esas preguntas podría ser si el grupo es popular o algo de ese tipo, qué es teatro popular, cuando eso está más que aclarado con *Quejío*. Teatro popular es teatro hecho por gente popular, para ellos. Lo que pasa es que tienen tantas cosas que decir (que nunca se lo permitieron) que necesitan ir a todos sitios donde se las dejen decir. Ellos van con sus cosas y no tienen ninguna influencia del medio que les llama. "Nosotros entendemos que debemos ir con nuestro teatro a todos los sitios. Por otra parte, no necesitamos ninguna justificación para poner nuestro teatro delante de todo el que quiera verlo.

Hay cinco o seis cosas que el grupo tiene muy claras y que la gente se empeña



Cartel anunciador del estreno de *Quejío* del grupo La Cuadra.

en que no estén claras, como cuando dicen: "el Benavente...". Nosotros tenemos un montón de razones para venir al Benavente y a donde haya que ir. Porque ni en el Benavente ni en ningún sitio se nos ha escuchado nunca. Sabemos cuál es nuestro sitio. Y en donde no teníamos antes cabida ni en la butaca, ahora estamos en el escenario, y con nuestras cosas. No hemos hecho un teatro para la gente del Benavente sino, posiblemente, contra la gente del Benavente.

Hay muchos problemas de otros grupos que se vuelven como preguntas a nosotros. Problemas de gente que necesita justificarse por comerse un bistec grande con patatas fritas. Nosotros nos comemos un bistec ahora y no necesitamos justificarnos, porque nos han quitado antes muchos bistec con papas fritas. Creemos que debemos comérmolos y que se lo debe comer todo el mundo y que nuestro teatro debe contribuir a que se lo coma todo el mundo".

## *Quejío* y los emigrantes

En torno a La Cuadra ha circulado una especie de leyenda negra referida a una

truncada gira para la emigración. Dicha leyenda señalaba que por comodidad, por miedo o por intereses económicos, el grupo sevillano hizo marcha atrás en Suiza, dejando colgados a quienes les habían contratado en Alemania. Se habla de una pérdida de circuitos alemanes para los demás grupos españoles...

"Cuando salimos al extranjero vamos a actuar con nuestro espectáculo. Lo que ocurre es que no somos un grupo subvencionado por nadie. No tenemos papás, tenemos hijos a los que damos de comer. Para ir a donde están los emigrantes, nosotros hemos tenido que ir a un Festival, donde es tan importante que nuestro medio hable. A partir de esos Festivales conseguimos unos resultados económicos importantes, que nos permitieron ir a los otros sitios donde la economía es nula.

Yo me enfadaba cuando me preguntaban por una gira para los emigrantes, que no pudimos terminar. En Suiza tuvimos una serie de problemas con la policía, a causa de la camioneta. Esto hizo que nos retrasáramos varios días. Cuando solucionamos el asunto ya se habían pasado las fechas de actuación, así que regresamos. Fijate que esto ocurrió hace un año, que estaba como muy aclarado. Y, sobre todo, me enfadaba porque la gente que sabía eso es la que ha dicho todo lo contrario. Los que dicen que nosotros suspendimos una gira para emigrantes, saben los motivos. No necesitamos justificarnos, pero es que con la camioneta nos volvimos y representamos en Toulouse esas cinco veces que faltaban. Con nosotros venía Carlos Sánchez, de Tábano, y él sabe lo que pasó.

Además, no tenemos como la obligación de ir haciendo beneficencia con nuestro teatro por los emigrantes. Estamos cansados de que se trate a los emigrantes con caridad. Ibamos con nuestro trabajo con mucha dignidad. Ocurrió eso, avisamos de que no podíamos ir y nos volvimos. Eso se ha esgrimido en contra nuestra y es, de verdad, de locos. Dicen: "tenían 20 actuaciones para emigrantes y sólo han hecho 15". Es que si no hubiéramos acudido al Festival de Roma y al de Nancy, no hubiéramos hecho ni las quince".

- Viendo vuestra trayectoria, parece que os habéis perdido un poco en actuaciones importantes, en teatros y grandes Festivales, fuera de lo que, teóricamente, sería vuestro público.

"Hay que ver los Festivales a los que ha ido *Quejío*. Allí la élite cultural la marcan algunos críticos despistados, pero nada más. El Festival de Manizales es completamente abierto, en donde tú ves teatro por todos sitios, donde hay una confronta-

ción importante. Yo creo que es muy interesante salir y ver lo que pasa por el mundo. Nuestro problema incide mucho en el problema de Colombia. Además, eso nos permite ir a otros lugares, a los que de otra forma no hubiéramos podido llegar, como La Candelaria o el T.P.B. Nosotros, lo que pasa, es que hacemos muchas cosas que no tenemos porque decirlas. Hay grupos que parece que actúan para publicar aquello que les da un carácter de justificación".

## Un espectáculo operante

La realidad está ahí. *Quejío* lleva una andadura de más de dos años, durante los cuales ha realizado más representaciones que ningún grupo, fuera del teatro comercial al uso, en toda su historia. Los datos nos los proporciona el programa del espectáculo. Entre febrero de 1972 y diciembre de 1973, 471 representaciones. Que se reparten como sigue: 273 en España, 169 en el extranjero. 21 para la emigración y 7 para la migración andaluza en Barcelona. Y, concretándolo más: en España, 243 representaciones en capitales de provincia y 10 en pueblos. En el extranjero, 67 en Europa y 102 en Latinoamérica. Está claro que *Quejío* se ha visto. Lo que ya está menos claro, al menos para nosotros, es quién ha visto *Quejío*.

"Estamos muy contentos de nuestro trabajo, muy satisfechos del público al que hemos ido, muy satisfechos del público del Benavente al que hemos cambiado. Porque los productos teatrales son los que cambian al público".

- Cambiar, cambiar... Hemos estado a la puerta muchas veces y está claro que, como mucho, los que vienen a veros en el Benavente son los hijos de los espectadores habituales de teatros de ese tipo.

"Juzgamos las cosas desde nuestra perspectiva. Nuestro trabajo es operante porque hemos sido receptores antes de trabajos inoperantes, que han servido mucho más a la gente que venía a hacérselo al barrio que a nosotros. Cuando a mi barrio venía un grupo de gente a hacernos teatro progre, desde nuestra perspectiva era cachondeable. Lo primero que pensábamos es que actuaban en el barrio porque no podían hacerlo en el San Fernando, el teatro del centro.

Nosotros entendemos que los canales que hay que utilizar para formar son los mismos, si se pudiera, que se han utilizado para deformar. Te digo si se pudiera. Si *Quejío* pudiera hacer televisión, si nos lo permitieran, con todas nuestras cosas, sin falsear nada. En el barrio nuestro serviría de mucho, porque hay como una escala de valores en la gente popular, que nos meten desde niños. Nuestra perspectiva



no se equivoca, no se puede equivocar, porque partimos de convicciones anteriores, partimos de ser receptores de todas esas cosas. Por eso nuestro trabajo es tan operante.

Sabemos cómo funciona un espectáculo que no lo conoce nadie, tomado como una heroica postura que les sirve después para su propia justificación personal, y sabemos la inoperancia de ese teatro. No nos lo han contado, ni lo hemos estudiado. Lo sabemos. *Quejío* siempre parte de unos planteamientos distintos a los de los otros grupos".

- Convencidos de su operancia, ¿volveríais a montar *Quejío* tal como está?

Sobre estas líneas, *Nanas de espigas*, interpretada por La Cuadra (Foto: Joan Miguell y C. Cid). En página siguiente, José Monleón, asesor literario de La Cuadra (Foto: Chicho).

"Exactamente igual. La evolución que se haya podido producir en nosotros es a nivel teatral pero las raíces personales siguen ahí. El que tiene 30 años y ha pasado 28 en su medio, no lo puede dejar. Está clarísimo. Dentro del espectáculo, a lo largo de estos dos años, ha habido modificaciones, productos de una necesi-

dad expresiva. Son pequeños detalles que manifiestan el paso de la resignación a la queja agresiva, en la medida en que el grupo evoluciona, toma contacto con mucha gente y va tomando postura en la vida, a la par que en el escenario. El trabajo de *Quejío*, en vez de hacer teoría y luego la praxis, estamos haciendo nuestra propia teoría, pero a partir de la práctica del grupo, personal y teatral".

## Andalucía, según La Cuadra

- ¿Se puede considerar *Quejío* como un estudio antropológico de Andalucía?

"Esa es otra de las cosas que no hay que olvidar. *Quejío* propone un estudio de una realidad andaluza, pero no quiere decir que toda la realidad andaluza sea *Quejío*. Lo que nosotros mostramos existe porque existen otras realidades. Lo que ocurre es que, hasta ahora, sólo han podido hablar esas otras realidades.

El lenguaje que utilizamos pertenece a un medio popular, casi analfabeto, y sirve para narrar la crónica de ese medio. Antes se había utilizado para explicar cosas que nos eran ajenas. Cuando el medio popular decide, como hemos decidido nosotros, explicar sus cosas con su propio lenguaje, que es el cante y el baile -ya que no hemos tenido acceso a unos medios literarios para poder explicarlo literariamente, como otras realidades andaluzas lo han hecho- en esa medida, el espectáculo es así de sincero".

- ¿Dónde pensáis presentar *Quejío*, después de la temporada en Madrid?

"Tenemos una invitación para Buenos Aires, pero no sabemos si podemos ir. También estamos invitados a un festival paralelo a unas conferencias sobre "Población mundial", en Bucarest. Te lo digo para que veas a qué clase de Festivales va *Quejío*. De todas maneras, como vamos con nuestro propio trabajo, tampoco creo que debamos darle como mucha cuenta a la gente".

## Y después de *Quejío*, ¿qué?

Otra de las historias que sobre La Cuadra circula es la de su frustrado estreno en Manizales. Cuando todo el mundo esperaba su segundo espectáculo, cuando el periódico del Festival lo había incluso anunciado, ellos se presentaron con *Quejío* como único montaje.

"Eso es una desagradable experiencia. En Manizales querían que presentáramos dos espectáculos. Nosotros teníamos el segundo planteado, naciendo dentro de la gente, pero vimos que no podíamos estrenarlo. Lo comentamos a un nivel íntimo, de

amigos, y resulta que uno de esos amigos escribía en un periódico y publicó que no habíamos estrenado en Manizales de una manera muy fea. Nuestro espectáculo no estaba en condiciones, y no teníamos ninguna necesidad de estrenarlo allí".

- Entonces, ¿por qué se anunció?

"Nosotros pensábamos estar allí un tiempo y, si podíamos, lo estrenábamos. Pero no se pudo. Y una de las razones fue que *Quejío* era algo tan vivo, tan vivo, que no nos permitía casi pensar en otra cosa. Se anunció, y eso no importa. En Manizales se anunciaron muchos grupos que ni fueron".

- ¿Habéis seguido trabajando en ese segundo montaje?

"El espectáculo está por ahí, estamos haciéndolo. Nosotros no trabajamos a partir de un papel sino de otra cosa. No podemos decir cómo va a ser. La idea general sigue siendo García Lorca, lo que pasa es que después, en la gente, será como quieran que sea. Habrá unos que lo sientan de una forma y otros de otra. En este caso, por ejemplo, lo que tenemos muy claro es que hemos sentido mucho la cosa de Lorca. La gente irá luego andando a partir del esquema que le demos. El espectáculo no será hasta que no esté sobre el escenario".

- ¿Tenéis alguna fecha prevista?

"Como máximo, queremos estrenarlo en febrero del 75. Haremos como con *Quejío*, primero por nuestra zona. Luego lo llevaremos a Hospitalet".

- ¿Pensáis presentarlo en Nancy, Manizales?



"Si nos invitan, sí, a cualquier Festival que creamos que debemos ir. También se nos ha avisado para muchos Festivales que hemos estimado que no debíamos ir y no hemos ido".

(A pesar del "si nos invitan..." de Salvador Távora, pudimos escuchar a algún miembro de La Cuadra que su idea era tener listo el segundo espectáculo para la primavera del 75, de forma que pudiera entrar perfectamente en el Festival de Nancy de ese mismo año. Lo que demuestra, quizá, que su participación no está tan en el aire).

## Compañero Monleón

Uno de los aspectos más polémicos del grupo ha sido, en estos últimos tiempos, la incorporación, como uno más, de José Monleón, conocido crítico teatral del país. Mucha gente, en coloquios o a niveles privados, les ha preguntado sobre ésta, en principio, extraña simbiosis.

"Lo de Monleón es otra. Fíjate que hay algo contra nuestro medio que parte como del subconsciente. Me parece que el grupo está ya en un nivel en el que hay cosas que Monleón las puede hacer mucho mejor que nosotros, sin dejar cada uno de ser lo que es. Un producto colectivo está formado por aportaciones heterogéneas. En la medida que Pepe está en el grupo como uno más, haciendo lo mismo que todos, se produce un acercamiento, una comprensión. El respeta nuestra forma, nosotros la suya y entre todos, estamos haciendo un trabajo muy importante. La gente ve esto muy extraño, enseguida separan al medio popular del medio intelectual".

- No creo que sea una prevención contra el medio popular precisamente.

"Pepe Monleón, para nosotros, no es un intelectual. Él ha tenido mucho que ver en el trabajo del Lebrijano, en nuestro trabajo. Si no hubiera sido por él, que nos vio ensayando en La Cuadra, nosotros no hubiéramos venido nunca al TEI de Madrid. Si no fuera por él, *Quejío* hubiera terminado devorado por la gente que no quiere que el medio popular hable. Otro ejemplo es el trabajo sobre Lorca. Nosotros teníamos la visión de Lorca que se nos había dado, una visión folklórico-política general. El estudio profundo de Lorca es algo que Pepe ha aportado al grupo. Él no quiere asumir el papel de intelectual paternalista. Se ha integrado en La Cuadra dejando muchas de sus cosas, vive como todos, con la dieta de 400 pesetas, apañándose como puede. Comparte de verdad todo".



# CDN: "LA VELADA EN BENICARLÓ", DE AZAÑA. LA REPÚBLICA EN EL BANQUILLO

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

Es un ejemplo de teatro político. Pero que toma a la política desde su vertiente moral y humana. Son palabras de José Luis Gómez, responsable directo del montaje de *La velada en Benicarló*. Un texto polémico. Parece que fue caballo de batalla de alguno de los dimes y diretes internos del Centro Dramático Nacional, durante el traspaso de poderes de Marsillach al triunvirato actual. Y, al fin y al cabo, es un texto escrito por un Presidente de la República que se estrena en un país constitucionalmente monárquico. Tema delicado, a fe. Pero resuelto a gusto de todos...

No vamos a abordar las intenciones que han guiado a José Luis Gómez y demás hacedores del montaje a abordar el texto de Azaña, según sus propias palabras, "desde la vertiente moral y humana de la política". Digamos, sólo de pasada, que tal voluntad -como todas en principio, claro está- parece perfectamente lícita. Es más. Resulta bastante evidente que el teatro político, en la acepción clásica del término (teatro-reflejo de la lucha de clases, teatro-reflexión sobre la lucha de clases, teatro-debate ideológico...) ha entrado en una especie de punto muerto. Un proyecto de revitalizarlo, de plantear el asunto desde perspectivas diferentes, no puede recibir sino interés y aplauso por cuantos seguimos creyendo que el término "teatro político" tiene un sentido un tanto ambiguo. Pero no peyorativo o descalificador. En eso estamos de acuerdo con Gómez.

Pero sí es pertinente reflexionar un poco sobre la manera en que se inscribe un montaje semejante en la situación actual (teatral y política) del Estado español. En definitiva, un espectáculo no comienza a ser consumido o "leído" cuando se descorre el telón. Sino desde el momento en que su estreno cobra carta de identidad pública. Desde que afirma su



Cartel anunciador de *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, sobre estas líneas. En página contigua, *La velada en Benicarló* (Foto: Alfonso).

presencia en el anuncio de un diario o en las declaraciones de un programador. Y, a partir de ese mismo momento, *La velada...* ha aparecido -con gran profusión de aparato periodístico en los medios más prestigiosos e influyentes del país- como un montaje cuya "lectura" estaba ya teledirigida de antemano. Se subrayaba -se prevenía- sobre el sentido "político" del espectáculo. Para que no hubiera duda.

Y -amarga paradoja- esa prelectura ha insistido en que no se trataba, en absoluto, de una obra que pretendiera plantear una reflexión sobre la II República. "Azaña, estoy convencido, hubiera cambiado con gusto la palabra república por la palabra democracia en su texto, si lo estrenara hoy", comentó Gómez poco después de su estreno. Paradoja, insistimos: un texto que es, ante todo, una contraposición de la mayor parte de las corrientes de opinión

políticas y morales que coexistían en el bando republicano, en el de los perdedores, se ha convertido en un definitivo ajuste de cuentas -por la vía del silencio, de la huida, del rodeo- con la República. Al menos, desde las tablas de un escenario. Un ajuste de cuentas que parte de la base de que el asunto republicano tiene hoy la misma actualidad que las guerras púnicas.

Y, forzoso es reconocerlo, Gómez ha logrado su objetivo. Con una pulcritud y un saber hacer poco comunes. El montaje -no en balde es un producto del CDN- cuenta con medios. Pero Gómez ha apostado acertadamente por la austeridad. Hay que recordar que el texto base es estrictamente una charla de madrugada, sin otros componentes dramáticos explícitos que las propias frases de los personajes y alguna escasa acotación entre diálogo y diálogo. Gómez no ha tenido "horror al vacío". No ha intentado suplir la ausencia aparente de teatralidad del texto de Azaña con una invasión de elementos escénicos. Sobre el decorado, tristán y fúnebre de estación de tren, no hay más que una decena de personajes, un montón de maletas y un suave y leve fraseo de cello de cuando en cuando. Y la luz. Quizá, lo más sobresaliente del montaje, por su funcionalidad, su eficacia, su correcta manera de subrayar la acción y de dar al espectador información sobre el avance del debate. Avance desde una noche cerrada hasta un sucio amanecer. Avance, en suma, por llamarlo de alguna manera.

Gómez ha jugado la carta de la simplicidad con brillantez. Ha colocado los largos parlamentos de los actores en un punto intermedio entre el realismo y el melodrama, sin hacer más que rozar ambos límites. Un recurso que le permite dar el tono adecuado a la tragedia histórica que transcurre más allá de los muros de la estación y acentuar el carácter humano-moral del debate que se propone sobre el escenario.

El espectáculo basa gran parte de su teatralidad en la capacidad de significación del juego de acercamiento-alejamiento-agrupación-separación de los actores. Sería interesante una relación exhaustiva de los dibujos y estructuras que traza su deambular por el escenario, con la intensidad y naturaleza dramática de cada una de las escenas. Revelaría, con toda seguridad, una férrea correspondencia que Gómez no ha querido disimular, pero tampoco hacer obvia. La propia acumulación progresiva de maletas sobre la escena, que dificulta esos movimientos y que sirve de metáfora al propio estancamiento progresivo de la discusión entre los personajes, es un elemento muy evidente, pero cuya presencia no se explicita de forma mecánica y pedante. Sino sugerente. De la

misma forma, los intermitentes ademanes de los porcentajes de ir a coger trenes invisibles que cruzan en "off" la estación, y a los que nunca se subirán, es otra metáfora cuyo sentido (o sentidos) es obvio. Pero que no se intenta disfrazar ni subrayar de forma machacona.

Los elementos dramáticos utilizados, en definitiva, son relativamente escasos. Bien armonizados. Y su sentido, en primera instancia, es muy claro. Esto provoca al espectador a buscar un sentido aún mayor: el que viene dado no por la relación de cada uno de ellos con el tema propuesto o con la situación que viven los personajes, sino por la relación entre cada uno de ellos y todos los demás. Algo así como un cuarteto de cuerda. Es un montaje en el que no hay apenas sorpresas a partir del primer cuarto de hora, salvo la irrupción de cinco personajes secundarios más y la citada aglomeración de maletas (atención: una de las novedades se inscribe en la referencia realista del texto; la otra, justamente lo contrario, en la poética o metafórica). Por ello, como en un cuarteto, la musicalidad no se produce por la sucesión de nuevas inserciones de instrumentos, sino por la repetición de cada uno de ellos, por su

combinación, por sus apariciones y desapariciones sucesivas.

Y las palabras. Habría que diferenciar, en el texto de Azaña, la "palabra" de los "parlamentos". Porque pocas obras tan bellas han sido tan injustamente olvidadas. No siempre los actores logran dar el tono exacto (ni de melodrama político ni de realismo social, sino todo lo contrario) del texto de Azaña. A veces, se van a un lado o al otro. No parece casual. La dirección de actores peca, en ocasiones, de querer subrayar en exceso el carácter representativo (de una corriente política, de una actitud...) de los personajes. Y, así, Agustín González resulta, de tanto en tanto, demasiado encendido y radical. Fernando Delgado, cínico y desencantado en exceso, hasta para frases inocuas. Y Bódalo, ponderado en extremo. No era necesario tan rígido esquema. Ahí se han equivocado más los responsables del montaje que los propios actores. Estos da la impresión que no hacen sino seguir las instrucciones de aquéllos.

Azaña no podía plantear el debate político más que como lo plantea en *La velada...* La defensa de la República se convertía, así, ante todo, en la Defensa de la Legalidad. La legitimidad democrática era el sujeto amenazado por el levanta-

miento militar e insurrecto. Gómez ha aceptado de manera acrítica este enfoque. Su versión del texto no ha hecho más que subrayarlo, obviando los pasajes más ofensivos para las fuerzas retrógradas que intervinieron en él. En tales circunstancias, *La velada...* no puede ser jamás una reflexión teatral sobre la Guerra Civil, ni sobre la República, ni sobre la vigencia de la alternativa republicana en la actualidad, ni sobre el significado histórico que tiene tal opción en la tradición política progresista de España. Es, estrictamente, un debate sobre la legalidad democrática. Una apasionada defensa del sistema democrático, del sentido común y humano aplicado a la política, del liberalismo progresista. Pero ahí se queda. Cabe decir que, más que plantear el "teatro político" desde la vertiente humana de la política, *La velada...*, en versión de Gómez, condena implícitamente la República como opción política y moral, y replantea el "teatro político" no sólo desde su vertiente humana, sino también desde su vertiente jurídica. He ahí su mayor limitación. El corsé impuesto a un apreciable trabajo de puesta en escena.

*Pipirijaina*, 17 ( noviembre-diciembre, 1980): 50-51.



# "LA VIDA ES SUEÑO". LA GUINDA DEL TRICENTENARIO

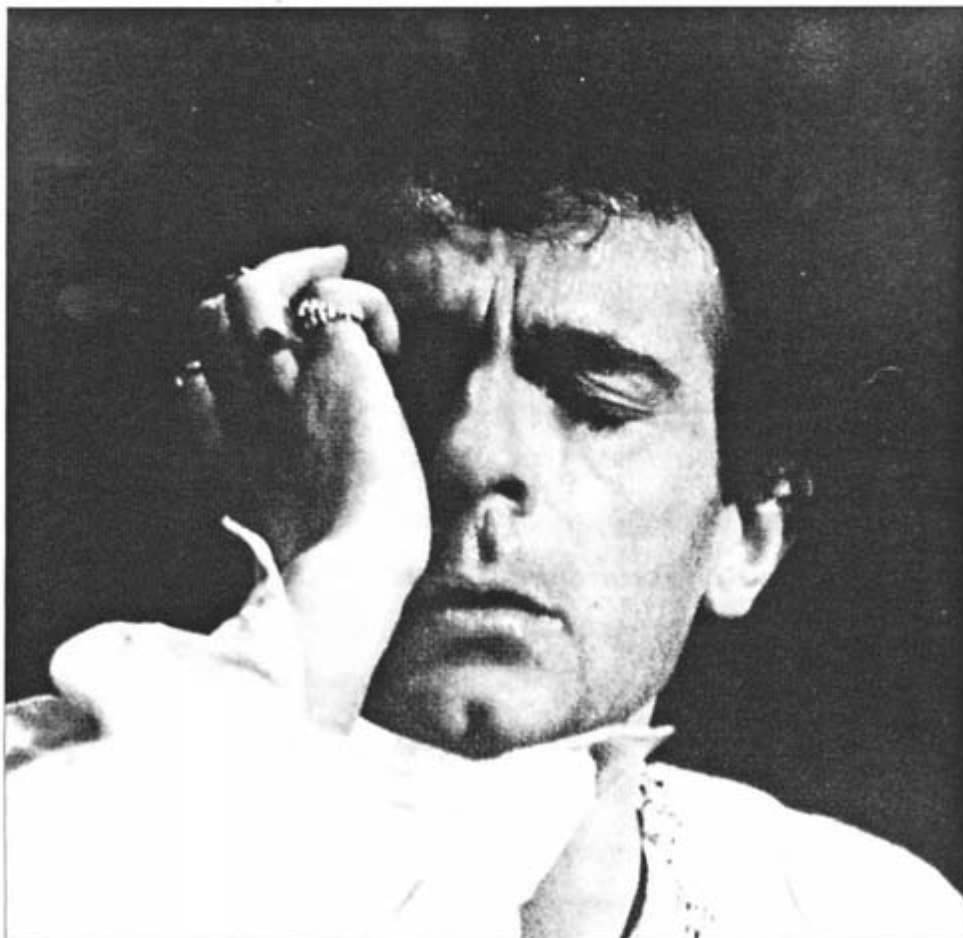
ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

La versión de José Luis Gómez de *La vida es sueño* va a ser, a no dudarlo, la estrella de la temporada. Supone la vuelta a los escenarios, como actor, de un hombre que lleva seis años sin interpretar un papel sobre las tablas. Supone el arranque de la programación de un Teatro Español municipalizado. Supone la guinda del pastel de los homenajes incluidos en el tricentenario de Calderón de la Barca, en el que han abundado los ruidos y escaseado las nueces. Supone cuatro meses de ensayos, lo cual sería ridículo en un proyecto foráneo de las mismas características, pero que aquí constituye casi un récord. Es, en suma, un espectáculo concebido para no fallar.

Y no falla. No falla porque José Luis Gómez ha construido un montaje sólido, con hallazgos de indudable interés, pero alejado de cualquier apuesta excesivamente arriesgada. Un espectáculo que gira continuamente en torno a dos ejes: hacer accesible al público el texto más popular de Calderón y presentarle una serie de mecanismos teatrales rubricados con un sello de calidad.

## Aquí, Segismundo...

Lo que falla son otras cosas. Del montaje de José Luis Gómez son evidentes los aciertos. Una escenografía -debida a Eduardo Arroyo- simplemente brillante, que tiene la virtud de constituir a la vez todos los espacios narrativos que exige la acción de la obra, y ese único espacio dramático en el que realmente se instala la problemática de *La vida es sueño*. Una interpretación, en general, más que aceptable, tomada individualmente. Una comprensible dicción del texto, cosa que el espectador agradece con alivio. Una eficaz concepción del ritmo de la obra que logra dar fluidez a un texto que, en realidad, no



es nada fluido. Un respetable intento por acercar la problemática de la obra a preocupaciones más contemporáneas que las contenidas en el texto de Calderón.

Todo ello es innegable. Pero también lo es que hay cosas que poner en el "debe". Paradigma de todas ellas, la concepción de Segismundo que José Luis Gómez presenta en escena. El actor-director ha hecho un Segismundo intimista, realista, humano.... El personaje que gime al "¡ay, mísero de mí!" se convierte, en la versión de Gómez, en un atribulado ser de carne y hueso. El intento de lectura -como todo intento de lectura- es lícito. Pero errado. Segismundo, en realidad, no existe, no es más que un personaje abstracto, una idea, un estado, una situación... No se trata de reclamar una dogmática fidelidad a Calderón (a quién demonios le importa). Sino de forzar a *La vida es sueño* a decir cosas que no le pueden salir de la boca. La interpretación realista de Segismundo que se rastrea, en términos generales, en toda la concepción que hace José Luis Gómez del montaje- achata el texto de Calderón. Y lo

Escenas de *La vida es sueño*, de Calderón, dirigida por José Luis Gómez y estrenada en el Teatro Español en 1981.

volvería inaceptablemente grandilocuente (por contraste), de no mediar un hábil trabajo de acercamiento del texto al público, a través de una dicción del verso que, huyendo del rengloneo, termina por huir también de la declamación y por hacer de la poesía calderoniana una especie de prosa lírica.

Preocupado en exceso por su Segismundo, Gómez abandona a su suerte al resto de sus compañeros. Cada uno se encuentra actuando en un registro interpretativo diferente. Tomados de uno en uno, la mayor parte de ellos hace una labor estimable. En conjunto, el engranaje chirría. Ana Marzosa (Rosaura) hace un trabajo lleno de nervio y pasión, arrebatado,





brillante. Ángel Picazo (Basilio) da el contrapunto con una interpretación más clásica y reposada. Son los dos puntos fuertes del trabajo de actores. Luis Prendes (Cotardo) se encuentra más cerca de Picazo en su labor, mientras que Ángel de Andrés (Astolfo) y Ana María Targarona (Estrella) van más en la línea de Ana Marzosa. La mezcla de todos estos tonos, con la interpretación intimista de José Luis Gómez, da lugar a una abrupta escalera de registros en la que concordancias y disonancias se suceden en desorden. Concordancias y disonancias amplificadas por unos figurines y vestidos en cuya realización parece haber estado ausente una concepción global del vestuario.

### Lo que está en juego

Es importante el esfuerzo desplegado por Gómez para dar fluidez y ritmo al texto. Porque, como ya se ha señalado en alguna ocasión, la verdad es que *La vida es sueño* -como obra dramática- es de lo

más irregular. Lo es la calidad del verso y lo es el entramado de conflictos. El principal -el cambio de estado de Segismundo- queda formalmente desencadenado por dos acontecimientos externos (la llegada de Rosaura y la decisión de Basilio de hacer su experimento) en un intento de dar acción e intriga a un conflicto que, en realidad, queda ya enunciado retóricamente por el propio Segismundo en cuanto aparece en escena. Es una obra en la que, en realidad, parece que pasan cosas continuamente, cuando realmente sólo pasa una: la toma de conciencia de Segismundo que da lugar a una concepción metafísica de la realidad y del Poder. Por ello, todos los acontecimientos vienen abruptamente desde fuera. Gómez intenta, igualmente, dar mayor preponderancia al conflicto amoroso de Rosaura. Lo logra sólo hasta donde se lo permite el propio texto, ya que es un conflicto incompletamente desarrollado y mal ligado con el conflicto principal.

José Luis Gómez pretende dar lógica, unificar y limar todas esas aristas, a través de una concepción realista del montaje

que, en ocasiones, conduce a la trivialización. Es un ejemplo: al presentar en clave cómica la llegada a Palacio del dormido Segismundo, y forzar en exceso la vertiente humorística de esa escena, provoca que las posteriores referencias de Segismundo a "si estoy vivo o estoy soñando" sean interpretadas por el público en clave cómica, convirtiendo así en ironía lo que en realidad es una atormentada duda.

Sin embargo, y paradójicamente, la operación no podía fallar. José Luis Gómez estudió otros textos de Calderón antes de decidirse por *La vida es sueño*. Pero se pronunció al final por éste, escogiendo la obra más popular de Calderón, eliminando el rengloneo y simplificando la problemática de *La vida es sueño*, a través de una concepción predominantemente realista del montaje, Gómez consigue conectar con el público.

La operación resulta. El problema es que, en este caso, se podía y se debía esperar una apuesta más arriesgada.

## ALBERTI. ESTRENOS REPUBLICANOS

RICARDO DOMÉNECH

Con el estreno de *El hombre deshabitado* en el teatro de la Zarzuela de Madrid, por la compañía de María Teresa Motoya, Rafael Alberti comparece por primera vez ante un público teatral. Es la noche del 26 de febrero de 1931. Atrás quedan siete años de búsquedas, de aprendizaje: obras, en su mayoría, no terminadas; apuntes, proyectos... Todos los textos de entonces se han perdido, con excepción de *La pájara pinta*, de la que se conserva el prólogo y un acto<sup>(1)</sup>. *La pájara pinta*, que el autor subtitula: "guirigay lírico-bufo-bailable", es un ensayo de teatro de marionetas, prelorquiano, enraizado en el folklore popular. Escrita en 1925, se llegó a estrenar hacia 1931 ó 1932, en los Jardines del Campo del Moro<sup>(2)</sup>.

Sea cual sea el valor de estas tentativas dramáticas anteriores, con *El hombre deshabitado*, escrita entre 1929-30, empieza en realidad la carrera de Alberti como dramaturgo. Empieza, además, bajo un signo vanguardista y fuertemente polémico. Refiriéndose al estreno, afirma el autor en sus *Memorias*:

"No diré que la de Hernani, pero sí una resonante batalla fue también la del estre-



Portada del número 2 de la revista, en que apareció un monográfico sobre el teatro de Rafael Alberti.

# NOMBRES PROPIOS

no (...) Yo seguía siendo el mismo joven iracundo -mitad ángel, mitad tonto- de esos años anarquizados. Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité, con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: "¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!". Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola. Viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una gran rechifla...<sup>(3)</sup>

Un estreno de esta naturaleza no podría dejar de repercutir en las páginas de periódicos y revistas. Las reseñas aparecidas en éstas y aquéllas recogen con puntualidad, si bien desde posturas diferentes y a menudo contradictorias, esta primera batalla de Alberti en el teatro. Observemos cómo la vio Enrique Díez-Canedo, el mejor crítico de entonces, a través de su reseña publicada en *El Sol*:

"La expectación suscitada por los anuncios de *El hombre deshabitado*, mostraba anoche, en el estreno, dos caras: una en esa parte del público formada por elementos juveniles, bien dispuesta en favor del poeta de *Marinero en tierra*, *Cal y canto*, *Sobre los ángeles*; la otra, constituida por los hombres de teatro y público habitual de los estrenos (...). Pasada la representación, la parte que llamaremos tradicional se mostraba menos coherente que la revolucionaria. Ciertamente que no faltaron, en los momentos de peligro, las manifestaciones igualmente tradicionales; ¿pero quién hubiera podido esperar, hace pocos años, una atención como la que acogió los pasajes más sostenidos? Se puede afirmar que el disgusto de los no conformes se mani-

festó en los intersticios y coyunturas de la acción y no contra ésta. Al final del epílogo, los que aprobaban, reforzados por la falange juvenil, cantaron victoria e hicieron salir al autor repetidas veces a escena, como al terminar el prólogo y el acto central"<sup>(4)</sup>.

Con la misma objetividad, Díez-Canedo pasa después a analizar la obra y el espectáculo. Y termina aludiendo, no sin cierta ironía, a la intervención del autor:

"Invitado a hablar, profirió vivas y muertas. Vivas y muertas de alcance puramente literario. Viva el exterminio; muera la podredumbre. Nadie ha de querer que viva lo que es podredumbre. Rafael Alberti se refiere, y en su autocritica lo ha dicho, a una parte del teatro moderno. Pero lo que ha de morir no se muere a gritos, sino ante lo nuevo que tenga vida más alta. Los gritos del autor de *El hombre deshabitado* son menos eficaces que su obra y que las obras que han de seguir a ésta"<sup>(5)</sup>.

Como se puede apreciar en los textos que hemos recogido, esta primera batalla de Alberti en el teatro tiene un alcance artístico, no político. Es una batalla en la que han venido bregando otros autores de la generación de Alberti y de generaciones anteriores, y que encontrará en *El hombre deshabitado* uno de los títulos de mayor fuerza expansiva. A diferencia de *Lo invisible* y *Angelita*, de Azorín; *Los medios serenos*, de Ramón Gómez de la Serna; o *Narciso*, de Max Aub -por citar algunas títulos coetáneos y estéticamente afines-, *El hombre deshabitado* tiene las más apropiadas condiciones para su estreno. En febrero de 1931, está muy generalizada ya la conciencia de que el teatro español -como tantas otras cosas de la vida española- ha de sufrir una profunda transformación. No olvidemos que, por entonces, García Lorca ha estrenado ya *Mariana Pineda*, en 1927, y *La zapatera prodigiosa*,

en 1930. En este clima renovador, efervescente, el estreno de *El hombre deshabitado* no podía ser más oportuno. Ahora bien, no ha de importarnos sólo ese estreno, sino también la última representación. Oigamos de nuevo a Rafael Alberti.

"Aquella batalla literaria del día del estreno quedó convertida en batalla política la noche de la última representación. Con el pretexto de que María Teresa Montoya era mexicana, representante de un país avanzado de América, se le organizó un gran homenaje. Teatro hasta los topes. Firmas de adhesión. Álvarez del Vayo aprovechó el momento para hablar, desde el escenario, del teatro en Rusia y zaherir con claras alusiones la amordazada existencia española. José María Alfaro -¡ay, José María Alfaro, poeta principiante y amigo, más tarde miembro del Comité Nacional de Falange, y ahora embajador de Franco en la Argentina!- leyó entre estruendosas aclamaciones, llenas de sorpresas para los espectadores, los nombres de los jefes republicanos condenados en la cárcel y de quienes cuidadosamente, durante la mañana, nos habíamos procurado la adhesión: Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno envió desde Salamanca un telegrama que, reservado para el final, hizo poner de pie a la sala, volcándola, luego, enardecida, en las calles. Cuando acudió la policía ya era tarde. El teatro estaba vacío. Sólo quedaba arrumbado entre los bastidores el carrusel de los hombres deshabitados, que en mi obra representaban todos los seres sin vida, esos trajes huecos, sin nadie, que doblan las esquinas del mundo, estorbando el paso de los demás"<sup>(6)</sup>.

Esta última representación de *El hombre deshabitado* hace más fácil y coherente el cambio que conoce el teatro de Alberti con el siguiente estreno: *Fernán Galán*, un "romance de ciego en tres actos", que



da a conocer Margarita Xirgu en el teatro Español de Madrid, el 1 de junio de 1931. *Fermín Galán* supone un espectacular abandono de la estética vanguardista, y - con mayor o con menor acierto- la decidida andadura de un teatro político. Galán y García Hernández fueron los dos líderes republicanos de la sublevación de Jaca, el 12 de diciembre de 1930. Condenados a muerte dos días después por un Consejo de Guerra, el acontecimiento agitó profundamente la conciencia del país. Alberti recrea la figura de Galán de un modo abiertamente exegético movilizandolos recursos muy diversos. Pero oigamos de nuevo al autor al evocar aquel estreno:

"Margarita era la madre del héroe, y éste, Pedro López Lagar, un joven actor de creciente prestigio. Esa noche, como era de esperar, acudieron los republicanos, pero también nutridos grupos de monárquicos, esparcidos por todas partes, dispuestos a armar bronca. El primer acto pasó bien, pero cuando en el segundo apareció el cuadro en que tuve la peregrina idea de sacar a la Virgen con fusil y bayoneta calada acudiendo en socorro de los maltrechos sublevados y pidiendo a gritos la cabeza del rey y del general Berenguer, el teatro entero protestó violentamente: los republicanos ateos porque nada querían con la Virgen, y los monárquicos por parecerles espantosos tan criminales sentimientos en aquella Madre de Dios que yo me había inventado. Pero lo peor faltaba todavía: el cuadro del cardenal -Monseñor Segura-, borracho y soltando latinajos molierescos en medio de una fiesta en el palacio de los duques. Ante esto, los enemigos ya no pudieron contenerse. Bajaron de todas partes, y en francas oleadas, entre garrotazos y gritos, avanzaron hacia el escenario. Afortunadamente, alguien entre bastidores ordenó que el telón metálico, ése que tan sólo se usa en caso de incendio, cayese a la mayor velocidad posible. A pesar de esto, como el público seguía dispuesto a ver la obra hasta el final, Margarita, una Agustina de Aragón, aquella noche, tuvo todavía el coraje de representar el epílogo, siendo coronada, al final, con toda clase de denuestos, pero también de aplausos por su extraordinario valor y ganado prestigio<sup>(67)</sup>.

La crítica de Díez-Canedo no fue favorable a la obra<sup>(68)</sup>, y Alberti, con ejemplar deportividad, reconocería la justeza de muchos de sus reproches. Pero atendamos todavía a las repercusiones del estreno. Escribe Alberti:

"A escasos días, un linajudo carruaje detuvo sus caballos en el paseo de coches del Retiro. Una dama muy estirada -mantilla negra y devocionario- descendió de él,



Bajo la sombra de los árboles, una señora muy sencilla caminaba tranquilamente. La estirada se le acercó. -¿Es usted Margarita Xirgu? - Y antes de que la actriz pudiera responderle: ¡Tome! ¡Por lo de *Fermín Galán*! - le dijo, dándole una bofetada y desapareciendo a la carrera<sup>(69)</sup>.

La obra duró en cartel casi todo el mes de junio. Puede que a nadie le sirviera, pero *Fermín Galán*, a pesar de su poco éxito, me sirvió a mí para removerme y ventilar la sangre, poniéndome en trance de elección, de sacrificio. La causa del pueblo, ya clara y luminosa, la tenía ante mis ojos<sup>(70)</sup>.

Así comienza Alberti -y es el primer dramaturgo de su generación que lo hace- la aventura de un teatro político. En este campo se sitúan las siguientes obras posteriores. *Bazar de la Providencia* y *Farsa de los Reyes Magos* (dos "farsas revolucionarias", publicadas en 1934)<sup>(71)</sup>; *Los salvadores de España* (con el subtítulo de ensaladilla en un acto, que se estrena en el Español, de Madrid, el 20 de octubre de 1936 junto con *Al amanecer*, de Rafael Dieste y *La llave*, de Ramón J. Sender por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y su compañía corporativa Nueva Escena); la versión libre y actualizada de la *Numancia*, de Cervantes, que se estrena en el teatro de la Zarzuela (entonces Teatro de Arte y Propaganda del Estado), bajo la dirección de María Teresa León esposa del poeta, con decorados de Santiago Ontañón, el 28 de diciembre de 1937; *Radio*

*Sevilla*, cuadro flamenco (publicada en 1938); la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, en homenaje -despedida a las Brigadas Internacionales (que se estrena en el teatro Auditorium, el 20 de noviembre de 1938); *De un momento a otro* ("drama de una familia española", que escribe entre 1938 y 1939, y que publica en 1942); y *Noche de guerra en el Museo del Prado*, "un aguafuerte en un prólogo y un acto", cuya versión definitiva data de 1956... Las características de este teatro político de Alberti son muy diferentes de las del teatro social -político de décadas anteriores. En relación con los modelos establecidos en su día por un Galdós, un Dicenta, un Guimerá o un López Pinillos, por ejemplo, encontramos aquí, de un lado, la incorporación de elementos tomados del folklore popular, y, de otro, una raíz en la que no sería difícil detectar los sedimentos de la primera aventura vanguardista de nuestro dramaturgo. Finalmente, la gravedad y trascendencia de los acontecimientos históricos -Alberti escribe de ellos y desde ellos- imprimen a estas obras un sello muy peculiar, un tono conminatorio, urgente, incisivo; una manifiesta voluntad de intervención, entusiasta y apasionada.

De todos estos estrenos, el más significativo es, sin duda, el de la versión libre de *Numancia*. En el prólogo a la inmediata edición, escribía Alberti:

"La presente edición de la *Numancia*, de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticuloso y, por otra parte,



Escenas de *Noche de guerra* en el Museo del Prado, de R. Alberti, obra dirigida por Ricard Salvat y estrenada en el Teatro María Guerrero en 1978. (Fotos: Gigi).

respetable. Es simplemente, como ya indicé en la cubierta, una "adaptación y versión actualizada", con miras a representarse en un teatro de Madrid - ¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis?-, a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes. Siento un sincero temblor al escribir e inserta estas líneas al frente de una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias. Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa, lo que tiene de trascendente e histórica. Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga y tenaz lucha con las huestes romanas durante más de una decena de años, y el heroísmo y glorioso final de todos sus habitantes disten mucho de podernos ofre-

cer un exacto paralelo con nuestra capital republicana, en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantinos". Y terminaba diciendo:

"Sí; adaptación y versión actualizada, de circunstancias; pero como las actuales son las más grandes y difíciles por que atraviesa la historia de España, creo que Cervantes, poeta y militar, se habría sentido orgulloso de asistir a la representación de su tragedia en el viejo teatro de la Zarzuela, de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas"<sup>(12)</sup>.

Como testimonio de lo que fue aquella representación, véanse a continuación algunos fragmentos de la crítica aparecida en el diario *ABC* (bien entendido que, en esas fechas, el *ABC*, diario republicano de izquierdas, había sido incautado por los trabajadores, y defendía, por tanto, una ideología bien opuesta a la de sus anteriores -y posteriores- propietarios).

"Apremios de espacio impiden al cronista dedicar todo el que merece a la reposición -exhumación, más bien- que María Teresa León y Rafael Alberti han realizado de la tragedia cervantina *Numancia*, auténtico acontecimiento teatral y una de las contadísimas jornadas de arte puro que nos ha sido dable admirar en el Madrid de antes y de después de nuestra guerra de independencia. Vaya en la intensidad del elogio lo que falte de extensión y valga cada palabra elogiosa por un párrafo, cada adjetivo, por un largo comentario. (...)

Alberti sitúa la obra en la hora actual de España (...) es acertado revivir la increíble epopeya, cuando la capital del antifascismo mundial asombra al mundo con su ejemplo (...). Los invitados a la función privada del domingo, además de la sana emoción artística, gozaron de otra del más encendido patriotismo: en el último entre-acto, un combatiente, recién llegado del Teruel libre del fascismo, mostró a los espectadores tres banderas -dos monárquicas y una de Falange Española- cogidas al enemigo, trofeos que después de servir de alfombra al palco del laureado general Miaja, fueron entregadas por éste al pueblo de Madrid, que le había acogido y despidió con ensordecedoras ovaciones" (12 bis).

Ya en el exilio, Alberti estrenó una segunda versión de *Numancia*, por la compañía de Margarita Xirgu, en el Estudio Auditorio de Montevideo, en 1943, también con decorados de Ontañón. En esta segunda versión, Alberti introdujo menos cambios actualizadores en el texto de Cervantes, quedando al final desnuda y estremecedora, la derrota de los numantinos: una derrota que muchos espectadores, exiliados españoles, debieron de reconocer como propia. Pero quizá el estreno más significativo de Alberti, en aquellos primeros años de exilio, es el de *El Adefesio*, también por Margarita Xirgu, en el teatro Avenida de Buenos Aires, el 8 de junio de 1944. La Xirgu, verdadero símbolo de la España exiliada en aquel momento, hizo con esta obra una de sus grandes creaciones escénicas. En la biografía de la actriz, Antonina Rodrigo recoge el curioso testimonio de Alberto Closas:

"Alberto Closas conservará este recuerdo como el más hermoso de su vida profesional: ¿sabéis lo que es una ovación de cinco minutos? -ha dicho el actor catalán-. Se nos ponía la carne de gallina. Se apagaban las luces, se volvían a encender y ella delante y nosotros detrás. El momento, políticamente, no estaba muy claro. Aquello podía haber terminado en un mitin. Nunca olvidaré, cuando paró la ovación, las palabras de la Xirgu: Les agradezco estos aplausos..., estos aplausos que son para mis poetas"<sup>(13)</sup>.

Independientemente del modo subjetivo como el señor Closas vivió aquel estreno, su temor a que terminara en un mitin, el testimonio es interesante: vemos ese estreno como una brillante página del teatro del exilio, como una gran noche española en Buenos Aires. Advértase, además, que en las palabras que se atribuyen a la Xirgu, se habla de mis poetas: el recuerdo de Lorca acompaña constantemente la actividad teatral de la Xirgu. Al año siguiente, estrenaría *La casa de Ber-*

narda Alba. Casualmente, ambas obras han coincidido esta temporada en Madrid: pero hay un abismo entre lo que son estos textos y lo que son los espectáculos madrileños.

Aparte algunos estrenos en el extranjero -como el de *El Adefesio* y *El trébol florido* en Francia, en 1967 y 1964, respectivamente-, debemos referirnos, finalmente, a *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Años atrás, de esta obra se han hecho tres montajes: el de Ricard Salvat, en Italia; el de Pierre Constant, en Francia, y el del grupo Os Bonacreiros, en Portugal. Refiriéndose a los dos primeros, ha dicho Alberti:

"Son dos versiones diferentes. La italiana es más directa. Tampoco es que me parezca mal la idea de Pierre Constant de que los milicianos que intervienen se conviertan en los personajes de los cuadros del Prado. En Italia, en la obra, los milicianos no ven a los personajes salidos de los cuadros, y su paso por el Museo es más largo que en mi primera versión. Cuando tiempo después vino Salvat para perfilar la obra, también añadió alguna escena, como la de Goya y Picasso, a antiguo director del Museo del Prado. El montaje de Salvat tiene mucho más color, y el embalaje de los cuadros para el transporte no aparece para nada. El escenario sin telón presentaba como muertos colgando, y la barricada era muy visible. El Descabezado comenzaba con un poema mío de *Sobre los Angeles*..."<sup>(14)</sup>

Sin disminuir por ello la calidad de estos montajes, ha sido verdaderamente una lástima que el Berliner no llegara a estrenarla, tal como tenía previsto Brecht. Alberti lo ha recordado de este modo:

"Estuvo a punto de hacerla Brecht. Por consejo de él, escribí un prólogo, en el que aparecían algunos cuadros y cosas a las que aludía. Se lo mandé; pero murió mes y medio después. Había estado con él en Berlín... Por cierto, me recibió a las siete de la mañana, que es una hora extraña -a mí no me importó, porque yo puedo recibir a uno a las cinco -y me invitó a desayunar. Estuvimos hablando, ya que yo iba con un buen traductor, pues él no hablaba francés. Yo la he visto anunciada (*Noche de guerra*...) en el repertorio de cosas que iban a hacer, año después de muerto Brecht, y ya no sé, ya no he vuelto más por allí..."<sup>(15)</sup>

Como ya he escrito otras veces, creo que el verdadero retorno de Alberti a los escenarios españoles debería ser con *Noche de guerra*... Y estoy seguro de que así ha de ser: un día de verdadera paz, no lejano.



*El adefesio*, de R. Alberti, dirigida por José Luis Alonso en 1976.

#### NOTAS

(1) Robert MARRAST, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris, 1967.

(2) Compruébese la estima en que tiene el autor esta tentativa inicial en: Manuel Bayo, *Alberti por Alberti*, Primer Acto, n.º. 150, noviembre 1972, pp.: 7-10.

(3) Rafael ALBERTI, *La Arboleda Perdida*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959, p. 309.

(4) Enrique Díez-CANEDO, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, vol. IV. Joaquín Mortiz, México, 1968, p.: 113.

(5) *Idem*, p.: 117.

(6) *La Arboleda Perdida*, op. cit., pp.: 309-310.

(7) *Idem*, p.: 320.

(8) Cf. *Artículos de crítica teatral*..., ed. cit., pp. 117-122.

(9) En Antonina RODRIGO, *Margarita Xirgu y su teatro* (Barcelona Planeta, 1974, pp. 177-178) se da cuenta de este incidente una versión básicamente similar.

(10) *La Arboleda Perdida*, op. cit., p.: 321.

(11) Debo a Pablo Corbalán la localización de estas dos obritas, hoy inencontrables.

(12) Madrid, Signo, 1937, p. 7 (Col. Pequeña Biblioteca Teatral).

(12b) El cronista era SAM y el comentario apareció en el *ABC* de Madrid, 28-diciembre-1937.

(13) Antonina RODRIGO, *Op. cit.*, p. 265.

(14) Vicente BERNAT, *Con Rafael Alberti. Noche de guerra... en la Cité Internationale*, Triunfo, 25 enero 1975.

(15) Manuel BAYO, *Alberti por Alberti*, *Op. cit.*, p.: 17.

## EL TEATRO DE FERNANDO ARRABAL

CARLOS ISASI ANGULO

Nace Arrabal en Melilla, Marruecos español, el 11 de agosto de 1932. El 17 de julio de 1936, fecha del levantamiento franquista contra la República en la ciudad citada, fue apresado su padre, Fernando Arrabal Ruiz, por su fama de liberal, republicano o marxista. (Cfr. *Lettre au général Franco*, p.: 116.) De hecho ocupaba un puesto relativamente destacado en el ejército de la República. De ahí pasa a Ceuta -donde fracasa una tentativa de suicidio-, a Ciudad Real y a Burgos. Su esposa, Carmen Terán González, abandona Melilla y se asienta con sus tres hijos, Carmen, Fernando y Julio, en Ciudad Rodrigo, localidad salmantina próxima a la frontera portuguesa. En 1937 inicia Arrabal sus estudios en un colegio de monjas terebianas. La pena de muerte de su padre es conmutada por treinta años de prisión. En 1940 se traslada la familia a Madrid. Un año después ingresa Fernando en el colegio de los escolapios de San Antón, donde acabará su enseñanza primaria. El 21 de enero de 1942 escapa su padre en pijama del Hospital Central -Burgos-, donde había sido trasladado el 4 de diciembre del año anterior. No se volvió a dar con él.

"El día que desapareció había un metro de nieve en Burgos, y en los archivos consta que no llevaba documentos..." (Alain Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, 1969, p.: 182.)

Inicia Fernando los estudios de Bachillerato en los escolapios de Getafe (1943). Arrabal ha comentado en la citada *Lettre...* la educación política oficial de entonces:

"...A los niños que entonces (1944, 1945) teníamos diez, doce años, se nos enrolaba en las formaciones para-militares de la Falange. Allí aprendíamos a cantar: 'Viva, viva la revolución; viva, viva la Falange de las J.O.N.S.' A llamar camaradas a los demás y a odiar el Arte, Inglaterra, Rusia. Nos colocaban una camisa azul para que recordara el mono de trabajo de los obreros, ya que los señoritos de la Falange, que se decían obreristas, iban a





Portada del nº 4 de Pipirijaina. Textos, dedicado a Fernando Arrabal.

hacer la revolución sindicalista. Y nos enseñaban a delatar y nos pedían que delatáramos". (p.: 130.)

Igualmente ha señalado la presión inquisitorial a que eran sometidas las lecturas:

"En mi libro de Literatura, los escritores más importantes tenían derecho a breves líneas difamatorias. Sobre Voltaire, por ejemplo, el libro decía textualmente: Monstruo satánico que soñó con destruir la Iglesia. Todas sus obras están en el Índice... Toda teoría filosófica, política, literaria o científica que no cuadraba en el dogma oficial, era condenada en cuatro letras. La enseñanza tenía una doble misión: no informarnos, condenar". (p.: 136.)

En 1947 ingresa Arrabal en la Acade-

mía Militar -un cursillo preparatorio-, donde se le califica negativamente; su espíritu militar es nulo.

Dos años después encuentra una maleta con objetos y cartas de su padre. El hallazgo supone un acontecimiento en su vida. Tras un año de estancia en Tolosa, con los escolapios -Escuela Teórico-Práctica de la Industria del Papel, para cuyo ingreso se exigía un certificado de lealtad al régimen y otro de buena conducta del párroco (cfr. *Lettre...* p.: 141)-, obtiene en Valencia el título de bachiller (1951).

Al año siguiente, de regreso ya en Madrid, trabaja en una oficina y se matricula en Derecho en la Central. En 1953, su obra *Los hombres del triciclo* obtiene un segundo premio en el concurso Ciudad de Barcelona. Su actividad dramática se había iniciado en Tolosa. Beckett y Ionesco, cuyas obras consigue ver gracias a la paciente y meritoria labor de Josefina Pedreño y su grupo escénico Dido, pasan a ser desde entonces, junto con Kafka,

Dostoievsky, Proust y Lewis Carroll, sus autores predilectos. La lectura de estos últimos -sobre todo en el Ateneo madrileño- ocupa sus ratos libres.

En 1954 viaja a París en auto-stop para poder ver las representaciones del Berliner Ensemble. Conoce entonces a Luce Moreau, con quien contraerá matrimonio cuatro años más tarde. En 1955 obtiene una beca de tres meses. Marcha a París, donde vive en la Residencia Universitaria "Casa de España". Su salud comienza a resentirse. Del Hospital de la Ciudad Universitaria pasa al Sanatorio de Bouffémont (febrero, 1956), donde permanece más de un año. En abril de 1957 regresa a la Ciudad Universitaria, donde conoce al matrimonio Serreau, que se interesará por sus obras.

El 29 de enero de 1958 se monta en Madrid, en sesión única, *Los hombres del triciclo*. Josefina Sánchez Pedreño dirigió la obra al frente de Dido en el Teatro Bellas Artes. El fracaso oficial fue ruidoso. Como ha señalado José Monleón:

"Al final, cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos. Arrabal inclinó ligeramente la cabeza y se marchó." (*Fernando Arrabal, Teatro*. Primer Acto, Taurus, Madrid, 1965, p.: 91<sup>(1)</sup>)

Más de un año después (25 de abril), J. M. Serreau pone en escena la primera representación de Arrabal en Francia, *Los soldados* (*Piquenique en campagne*). En 1962 (febrero) funda Arrabal, con Jodorowsky, Topor y Sternberg, en el Café de la Paix, el Movimiento Pánico. La firma de una dedicatoria del autor en un conocido local comercial madrileño provoca una serie de incidentes que culminarán con la detención de Arrabal (20 de julio de 1967, noche) en La Manga (Murcia), su encarcelamiento (las Salesas, Carabanchel), procesamiento y puesta en libertad (14 de agosto del mismo año). Dos años después tiene lugar otra intervención de las autoridades españolas: la policía ocupa el teatro donde Víctor García iba a poner en escena *Los dos verdugos* (Nuria Espert actuaría de protagonista) junto con *Las criadas*, de Genet.

En 1971, el Adlai Stevenson College, Universidad de California, nombró a Arrabal "Visiting Professor", claro reconocimiento de su labor.

Todos los acontecimientos relevantes de la vida de Arrabal se reflejan en su obra. Las continuas referencias del autor a lo religioso tiene una explicación -en parte al menos- en la represiva educación religiosa a que se le sometió. Prácticamente no salió en su período escolar de las faldas de las teresianas o de los escolapios.

*Oración* es la primera obra de Arrabal cuyo título está ya indicando la relación

con motivos religiosos. La conversación entre Fidio y Libé, protagonista de la pieza, ante el cadáver del hijo común, asesinado por ellos mismos, alude en una ocasión al motivo evangélico del nacimiento de Jesús en Belén y a la llegada de los Reyes Magos.

La simbología religiosa es aún más frecuente en *Cementerio de automóviles*. La figura principal, Emanu (Enmanuel = Cristo), nace en un portal con un buey y una vaca, aprende el oficio de carpintero, abandona a los padres a los treinta años, es traicionado por Tope (= Judas) con un beso, flagelado y crucificado en una bicicleta, la cabeza sobre el manillar, los brazos a los lados y los pies sobre el portapaquetes. No falta tampoco en la obra el lavatorio de manos de Tiosido (= Pilatos). Como ha señalado Bernard Gille:

"Emanu es un Cristo sin esperanza de resurrección. Más irrisorio y ridículo que sacrilego. Sus fracasos, su puerilidad atenúan unas situaciones que debieran ser chocantes para un público cristiano". (Arrabal, Col. Théâtre de tous les temps. Paris, 1970, p.: 48.)

El motivo religioso más frecuente en la obra de Arrabal es el relativo al sacramento cristiano de la Eucaristía. El acontecimiento de la primera comunión, "el día más feliz de la vida", es el tema principal de *La Communion solennelle*, donde una niña descubre el día de su iniciación en el misterio eucarístico los secretos de la sexualidad.

Las alusiones a la Última Cena son frecuentes en el dramaturgo. La primera de ellas en *Cementerio de automóviles*:

Emanu.- Podéis hacer una cosa: si me cogen los guardias, luego, por la mañana, en ayunas, coméis almendras en memoria mía.

Tope.- ¡Huy, qué bien!

Dila.- Pensaremos que en cada almendra estás tú entero, ¿quieres?

Tope.- Van a decir que somos antropófagos. (Págs. 84-5, op. cit.)

En *El arquitecto y el emperador de Asiria*, la referencia al motivo sacramental cobra mayor importancia que en la última obra citada. El Arquitecto come el cuerpo del Emperador mientras se alude, asimismo, significativamente a la transustanciación:

Un pequeño esfuerzo... Todavía más fácil: convierte el agua en vino blanco..." (Ediciones 10/18, París, 1970, p.: 146.)

En *Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, antes de morir:

Deposita en la boca de Lelia (su esposa) una sustancia gelatinosa (de esperma) que ella traga, mientras él le dice (música de órgano): Comulga con mi esencia. Recibe el cuerpo de mi cuerpo por los siglos de los siglos. Amén..." (op. cit., p.: 239.)

En la producción dramática de Arrabal

se alude también a menudo al sacramento de la Penitencia. En *El arquitecto...* asistimos a la confesión de una carmelita encinta:

El Emperador (Confesor).—¿Con quién lo has hecho, perdida?

El Emperador (Carmelita).—Con el pobre viejo que vive solo en el quinto piso.

El Emperador (Confesor).—¿Cuántas veces lo has hecho, perra profanadora?

El Emperador (Carmelita).—Una vez nada más. Está demasiado viejo, el pobre". (op. cit., págs. 80-81.)

Se alude igualmente en el pasaje a la absolución y a la penitencia, partes integrantes del sacramento.

La figura del confesor aparece también (entre otras obras) en *L'aurora rouge et noire* (p.: 244, edición conjunta con *El arquitecto...* 10/18).

No se detiene, con todo, el teatro de Arrabal, por lo que a lo religioso se refiere, en motivos tan esenciales al catolicismo como los dos sacramentos citados. Sus referencias van más allá. La misma existencia de Dios es puesta entre comillas. En *Guernica* asiste el espectador a un diálogo significativo:

Fanchu.—El tío sabe hacer las cosas.

Lira.—¿Qué tío?

Fanchu.—Pues Dios.

Voz de Lira.—Dios. (Risa breve).

Fanchu. Sí, Dios. (Risa breve. Risas ambos a coro. Ríen los dos tímidamente a coro. Bombardeo)". (pp.: 100-101.)

En *El arquitecto...* hay una alusión al juego-apuesta-pascaliano:

El Emperador.- Todos los clientes del café me rodearon y yo sacudía la máquina como un demonio. Me obedecía sumisa: 988, 989, 999, 991, 992, 993... Sólo tenía que llegar a los mil puntos... y aún estaba la bola en lo alto. No podía perder. Sólo al caer la bola se consiguen automáticamente diez puntos. Estaba loco de alegría. Dios se había servido del más humilde de los mortales para probar su existencia. (op. cit., p.: 77.)

En *Et ils passèrent...* entablan Amiel y Celia un diálogo significativo:

Lelia.- No, tú sabes, de vez en cuando, yo me pongo encima y ella brinca de alegría. Rana, ranita, salta y serás grande como Dios.

Amiel.- Dios ya no existe. se lo llevó para siempre esta guerra.

Lelia.- ¡Oh!, sí. Dios debe existir; no es posible que continúe entre las faldas negras de los cuervos y las ovejas sarnosas del rebaño de Cristo. Dios es muy cariñoso. A veces se desliza en mi vientre y me canta La comparsita..." (op. cit., p.: 182.)

He querido señalar en esta rápida incursión sólo los puntos más fundamentales de las referencias religiosas en algunas de las piezas -las más destacadas- de Arrabal. De hecho, las citas podrían multiplicar-

se. Querría acabar señalando un punto irrelevante si se quiere, pero que señala la conexión entre la experiencia de la educación de Arrabal y su mundo religioso. En *El cementerio de automóviles*, profiere Dila dos palabras claves: No me toques. En *La muerte le sienta bien a Villalobos*, de Francisco José Alcántara (Premio Nadal 1954), aparece esta expresión y el significado de la misma. En los internados de religiosos era por lo visto frecuente como medio de evitar el contacto entre personas del mismo sexo, la homosexualidad. En *El arquitecto...* se repite la expresión, esta vez en latín -"Noli me tangere"-, clara muestra de la referencia evangélica, palabras de Cristo a María de Magdala, y, sobre todo, de la costumbre citada. Precisamente se decía la frase en los colegios de religiosos en la lengua citada, con lo que el tabú de la sexualidad se agigantaba.

Como último aspecto de la plasmación dramática de la Weltanschauung religiosa de Arrabal por lo que toca a lo religioso, cabe comentar su visión del sacerdote. La obra más significativa a este respecto es -una vez más- *Et ils passèrent...* El ministro sagrado aparece como colaborador del régimen de opresión e injusticia que impera en las prisiones. La dictadura política tiene en él su mejor aliado:

No quiero contestaciones. Al primero que abra la boca le parto el alma a latigazos. Oración... Al primero que hable o haga el menor comentario le abro el cráneo, ¿me oís? Dos veces al día debéis rezar a Dios, de rodillas: por la mañana durante la misa y por la tarde en el rosario." (op. cit., página 186.)

La rebelión de los prisioneros se dirige primero contra él. La crucifixión, amén de otras torturas, es el pago a su proceder.

La actitud del padre Mendoza, otro de los sacerdotes de la obra, es parecida. Ante la súplica de Falidia, la esposa de una de las víctimas a punto de ser fusilada, contesta de un modo evasivo. No hará nada positivo para evitar la ejecución de Tosán, tal es el nombre del personaje citado, a pesar de que cuenta con grandes influencias en las altas esferas del poder.

Lo religioso tiene en Arrabal dos niveles muy distintos. Uno, de denuncia del hecho en sí de la trascendencia -como factor esencialmente alienador- y otro, el ceremonial. En un mundo en que las posibilidades de una crítica real son cada vez más reducidas porque preguntas y respuestas tienden a igualarse (cfr. H. Marcuse), para lograr un distanciamiento real de la situación dada se precisa recurrir a otros métodos que los tradicionales. La ceremonia religiosa -sistema irracional de acceso al Ser superior- se degrada, se inmanentiza, como medio de toma de contacto con el poder omnimodo que rige nuestra socie-

dad, y como sistema de hacerse con él -la oración pretende también en el fondo eso mismo- o de mudar su trayectoria. Sólo así cabría quizás romper con el carácter unidimensional de nuestra sociedad.

Un segundo plano de proyección de lo autobiográfico sobre la obra teatral de Arrabal es el familiar. En la primera pieza del autor se alude tímidamente al mismo. La madre de Zapo, el soldado protagonista, se llama Terán; Terán, el apellido materno de Arrabal. Los dos verdugos es la pieza más característica a este respecto. En la obra -de apenas veinte minutos de duración- se nos presenta el diálogo de una esposa con sus hijos Benito y Mauricio ante la celda donde es torturado su marido, Juan. La crueldad de Francisca -tal es su nombre- y su impasibilidad ante los dolores de su esposo, -que morirá al final- son una transposición literaria de la madre de Arrabal. Ésta, en efecto, no denunció a su esposo, como quieren algunos críticos, pero si tuvo ante él una actitud tan cruel que el director de la cárcel tuvo que tomar cartas en el asunto (cfr. Bernard Gille, *op. cit.*, p.: 8). Ya en Fando y Lis se alude el problema de un modo que no deja lugar a dudas.

En *Et ils passèrent...* vuelve a repetirse el motivo de Los dos verdugos:

Imis (Esposa).—No llores. Águanta como un hombre.

Katar.—Tráeme a mis hijos para que les diga adiós, para que les vea.

Imis.—Tú no eres digno de mirarlos. No te abrazarán nunca. Jamás les volverás a ver. (...Lentamente, deleitándose en cada palabra, con los ojos cerrados). Diré a tus hijos que has muerto. Les explicaré quién has sido y cómo has comprometido tu porvenir y el suyo, únicamente por defender tus culpables ideas. (Págs. 227-8.)

La reacción de Arrabal entre la actitud materna, silencio obstinado, rechazo y distanciamiento total, tiene también su plasmación a nivel dramático. Mauricio, en Los dos verdugos, lanza reproches a su madre, Francisca. En *Le Grand Ceremonial*, la rivalidad entre madre e hijo (significativamente aquélla no aparece con nombre propio, sino con el genérico de madre; no así el hijo, Caranosa) se pone de manifiesto en el deseo de este último de deshacerse de aquélla asesinandola:

La Madre.—¿Con qué me quieres matar?

Casan.—Con un cuchillo.

La Madre.—Es lo que me temía, con un cuchillo. Cinco horas de agonía. ¡Qué manera de tratar a tu pobre madre. (Acto I, p.: 74.)<sup>21</sup>

Otro aspecto que juega un papel importante en la vida y obra de Arrabal es el de lo sexual. Alain Schifres, en sus *Entretiens*, pregunta al autor por el mismo:

Toda autosatisfacción se transformaba en un combate entre el suplicio del pecado y la exaltación de los sentidos. Tenía la



*El rey de Sodoma*, de Fernando Arrabal, estrenada en 1983. (Foto: M. Martínez Muñoz).



impresión de estar medio enterrado bajo un sol de plomo y que entonces los caballos venían a pisotear mi cabeza con sus patas herradas... La sexualidad estaba completamente reprimida en España. Me acuerdo que en 1950, cuando se estrenó una versión censurada del filme *Gilda*, que interpretaba Rita Hayworth, jóvenes manifestantes, a los gritos de "Viva Cristo Rey", interrumpieron la proyección, porque se veía a la actriz desnudarse los brazos "con mucho erotismo.. (P.: 25.)

Poco después cita un ejemplo significativo, el de su hermana: "Un día, mi hermana, educada entre religiosas, repartió estampas piadosas a sus amigas para anunciarles que iba a morir, porque —decía— estoy perdiendo sangre entre mis piernas". Ignoraba todas las cuestiones referentes a los problemas sexuales y a la menstruación." (Ibid.)

En *Lettre au général Franco*, alude Arrabal al control que en este aspecto llevaba a cabo el catolicismo oficial:

"Por ejemplo, el Hogar del Empleado, centro católico madrileño, se dedicaba a sorprender a los novios que se retiraban en los alrededores ensombrecidos del Cuartel de la Montaña, para darles una soberana paliza o bien para regarles con cubos de agua fría. Y aún pueden sentirse contentos los muy cochinos de que no les denunciemos a la policía." (p.: 150.)

El deseo de liberación de tal clima opresivo se pone de manifiesto en la frecuencia obsesiva con que aparece tal problemática. Las escenas de desnudo total son frecuentes en la obra del dramaturgo (cfr., por citar sólo algunos casos, *La Communion solennelle*, *Strip-Tease de la jalousie* y *El emperador*). El autor pasa por alto las convenciones de la sociedad en este aspecto e intenta en los diálogos de sus personajes quedarse al margen de todo tabú silenciador. Cfr., por ejemplo, en la primera de las obras citadas:

-¿Qué es esa hinchazón debajo del vientre del hombre que acaba de pasar?

-Era su sexo. O la alusión en *El emperador* al preservativo a medida.

O escenas como la siguiente de *Et ils passèrent*, que se repiten con frecuencia:

Katar.-Pero antes tenéis que pasar la lengua por aquí. (Les muestra su bragueta. Ellas se arrodillan para homenajearle con su lengua). (op.cit., p.: 198.)

El último plano en que la autobiografía tiene su correlato dramático en la obra de Arrabal es el político. En *la Lettre au général...* ha expuesto el autor esquematizada la situación del país por lo que toca a este aspecto. En 1967 tuvo ocasión de conocer directamente las cárceles de España, de las que sólo sabía de oídas, por la experiencia paterna de las mismas. *Et ils passèrent* es, como tendremos ocasión de ver, la pieza que refleja a nivel dramático

la injusta situación del régimen penitenciario del país. Otro acontecimiento vivido también en carne viva —los sucesos parisinos de mayo de 1968— es el fundamento de otra de sus piezas, *L'Aurore rouge et noire*. El reflejo de la realidad política es de transposición a nivel dramático. En muchas ocasiones se nos transmiten directamente los pasquines revolucionarios: "Las libertades no se otorgan, se conquistan". (p.: 267), o más adelante:

"En realidad, las reservas impuestas al placer excitan el placer de vivir sin reservas". (p.: 268),

o por último:

"Creo que los que tienen el corazón a la izquierda no deben llevar la cartera a la derecha." (p.: 269).

Sería ingenuo por mi parte creer que la obra de Arrabal se explica total y suficientemente con referencias de tipo autobiográfico en un intento psicoanalizador de su personalidad. Como Eberhard Lämmert ha señalado:

"La ficción narrativa posee fundamentalmente una constelación espacio-temporal propia, a la manera como presenta un trozo de vida que difiere categóricamente de la realidad por su carácter cerrado y la limitación que éste entraña." (De Baufornen des Erzählens, 4.<sup>a</sup> edición, Stuttgart, 1968, p.: 26.) Pero tan equivocada resultaría una interpretación exclusivamente autobiográfica como un intento de eludir el peso de la peripecia vital del autor en su propia obra. Arrabal es la figura del teatro español que ha llegado más a fondo a nivel teatral en el proceso de literaturización de su propio YO. Su obra parte de unas experiencias concretas que utiliza como espléndido trampolín de empresas de mayor vuelo. Ese equilibrio inestable entre el YO y el VOSOTROS de una colectividad es lo que se pone de manifiesto al leer a los mejores críticos del dramaturgo. B. Gille ha señalado al referirse a *Los dos verdugos*:

"Por primera vez su biografía se traslada al teatro", o más adelante (p.: 81), coincidiendo con Lämmert:

"La biografía no explica la obra de manera más clara que el encadenamiento de la creación da cuenta de la vida. Esto se nos escapa, a excepción de algunos indicios que incitan a la prudencia".

Sólo así se halla una aclaración al hecho de que el público espectador vea un sentido en la obra de Arrabal. El intento de liberación de los ligámenes de tipo religioso, maternal, político opresivo o sexual del dramaturgo halla eco en el espectador cuyo deseo de ruptura de tales lazos es paralelo. El éxito de Arrabal en todo el mundo —únicamente comparable al de García Lorca y nuestros autores del Siglo de Oro— es una prueba del carácter univer-

sal de su cosmovisión, tan radicalmente hispana, por paradójico que parezca. El dramaturgo ha conseguido, como Uwe C. Bennholdt-Thomsen ha señalado, gracias a su fantasía, una neutralización de su mundo originariamente sólo personal, que hace olvidar los motivos de índole individual. Toda la simbología de cadenas, látigos de su obra, y el clima mórbido del mismo empiezan a ser familiares a los grandes teatros del mundo.

De la producción de Arrabal se han dado diversas divisiones: La de B. Gille, según la cual se podrían distinguir dos épocas, una muy próxima a la problemática personal del autor —de 1952 a 1960—, con piezas como *El triciclo* o *Los dos verdugos*, y otra, la posterior, en que libre del peso autobiográfico se proyectaría el autor hacia el tú o el vosotros, y la de Uwe C. Bennholdt-Thomsen, que opta también por una división dicotómica de acuerdo con los siguientes criterios: "Las primeras obras, *Los soldados*, *El triciclo* y *Oración*, parten de un argumento simple que reduce al mínimo los acontecimientos que se desarrollan en la escena y que prefiere un diálogo simplista, infantil. Se evita un diálogo construido sobre una línea de pensamiento complicada y diferenciada (...) En las obras, como principio dramático conformador.. (Op. cit., p.: 734.)

Tal división me parece insuficiente. Aun a riesgo de generalizar en exceso—el peligro precisamente de los dos críticos citados—, he señalado tres etapas en el autor: teatro del absurdo, teatro pánico e ídem de guerrillas. Me fundo en los dos últimos casos en el apelativo del mismo Arrabal; intento probar a continuación el porqué de la denominación aportada en primer lugar; no se puede dejar de reconocer que hay rasgos comunes a los tres períodos; creo con todo que ello no es un óbice a la clasificación tripartita citada.

Tampoco se puede adoptar un criterio cronológico fijo. Aproximadamente a partir del sesenta y dos se inicia el segundo período. Y en 1968 el último. Como ejemplo más característico del carácter provisional de mi clasificación puede citarse la obra *Guernica*, cronológicamente de la primera etapa, pero emparentada ya con la última.

Entro ahora en una de las cuestiones más debatidas al tratar del teatro de Arrabal. No puedo discutir aquí el acierto o desacierto de tal denominación, puesto de moda por M. Esslin en su obra estándar (y en la aparecida últimamente, *Más allá del absurdo*). Otros títulos puramente formales—no de contenido—que se han utilizado para designar las últimas —o penúltimas—corrientes del teatro moderno son menos comprometidos, sin ser por ello



*El rey de Sodoma*, de Arrabal, dirigido en 1983 por Miguel Narros. (Foto: Manuel Martínez).

más exactos (cfr., por ejemplo, de vanguardia Adamov, *Ici et maintenant*, p.: 46; Ionesco, *Notes*, p.: 25; Pronko, *Théâtre d'avant-garde*; G. Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, p.: 9, o *Mennemeies*,

*Das moderna Drama des Auslands*, p.: 278-este último lo califica también del absurdo -. La falta de finalidad y la sensación de hallarse perdido en la existencia constituyen a juicio de Esslin la esencia del absurdo. Este se pondría de manifiesto, no de un modo intelectual al estilo de Sartre o Camus, sino por métodos no discursivos. No se discutiría en el teatro del absurdo la falta de sentido de la existencia; se la presentaría como tal. Dos son los niveles en que se pone de manifiesto este aspecto en el teatro de Arrabal, el del diálogo y el de la acción —me estoy refiriendo sobre todo a la primera parte de su pro-

ducción—. Los personajes de Arrabal entablan a menudo conversaciones en las que no es raro ver la ruptura con reglas tan elementales de la lógica como el principio de contradicción. Se ha podido hablar de una recuperación del lenguaje infantil. Cfr., por ejemplo:

Fando.-¿Qué quieres que toque? Bueno, tocaré lo de la pluma. ¿O prefieres que te toque lo de la pluma? (Edición Escelicer, p.: 16.)

Y más adelante, por no salir de la misma pieza:

Fando.-Te pondrás buena en seguida y entonces nos pondremos en camino de Tar y lo pasaremos muy bien y te regalaré todos los animales...

Lis.- Sí, Fando, seremos felices...

Fando.- Y seguiremos caminando hacia Tar.

L.- Eso es, hacia Tar.

F.- Los dos juntos.

L.- Sí, sí, los dos juntos.

F.- Y cuando lleguemos a Tar, entonces sí que seremos felices.. (op.cit., págs. 42-43.)

Los rasgos infantiles responden al intento de ruptura de toda lógica. Parecida función desempeñan las conversaciones amorosas tan frecuentes en sus obras. Al

adulto se le degrada a condición de niño en la expresión de su pasión con respecto al otro sexo.

El otro nivel a que se expresa el absurdo en la obra de Arrabal—el argumental—es más llamativo. Las situaciones inesperadas, ajenas a toda lógica, se suceden en sus piezas. En los soldados se organiza un almuerzo en la vanguardia de un campo de batalla. En *Los hombres del triciclo* se mata a un transeúnte rico para poder pagar así el alquiler del triciclo; en *Fando y Lis*, el protagonista mata al objeto de su amor... ¿Qué sentido tiene tal deformación sistemática de la realidad, llevada a cabo por el autor?<sup>(2)</sup>

Se trata de una nueva vía de acceso frente a la realidad en cuya base está el deseo de presentar una crítica realmente distanciada de los mitos y valores fijos de nuestra sociedad. El absurdo y el carácter ceremonial se dan la mano en este intento común de romper con la reducción a lo unidimensional.

Fando y Lis consta de cinco cuadros. Fando y Lis dialogan sobre la muerte de esta última, parálisis de ambas piernas, inerte, presa en un carro de ruedas. Fan-

do maltrata a Lis arrastrándola por el escenario. Con la decisión de apresurarse para llegar a Tar, se cierra el acto primero.

A pesar de los intentos de Fando, no consigue hacer avanzar el carro donde se halla Lis. Entran en escena tres personajes, Mítaro, Namur y Toso, bajo un paraguas (en *El arquitecto* y *Et ils passèrent* vuelve a repetirse el motivo del paraguas). Discuten sobre motivos intrascendentes, de dónde o adónde va el viento. Fando intenta entrar en relación con ellos, pero resulta en vano. Mítaro, Namur y Toso se duermen sin hacerle el menor caso.

Por fin —acto tercero— Fando consigue su propósito. Los tres personajes dialogan con él. El tema: cómo encontrar la verdad en una discusión. Solución: el primero que diga la palabra DONDE tiene la razón.

El acto cuarto vuelve sobre los dos personajes protagonistas. Lis se halla enferma. Fando la esposa, la obliga a arrastrarse con los grilletes y la azota cruelmente con una correa. Serán los tres personajes-comparsas los que la encontrarán muerta y comunicarán a Fando la noticia. (Este se hallaba ocupado, arreglando el tambor que Lis había roto.)

El acto quinto se limita a un breve diálogo de Mítaro, Namur y Toso en el que vuelven a surgir motivos de *El triciclo* y *Los dos verdugos*. Deciden acompañar a Fando en su viaje a Tar.

La obra es un *Romeo y Julieta* invertido. El amor —parece decir— no existe. El idilio inicial de las dos figuras protagonistas se rompe trágicamente con la muerte de una sola. El sentimiento de soledad de Fando se acentúa. El carácter autobiográfico de la misma se pone de manifiesto en hechos tan llamativos como el nombre de Fando (= Fernando) y Lis (= Luce, esposa de Arrabal). Sería equivocado, con todo, pensar que se trata de la obra donde estos motivos se dan con mayor profusión por el hecho de ser la única pieza del autor cuyo título es ya una referencia autobiográfica. Como Gille (op. cit., p.: 24) ha señalado:

"La anécdota personal sin duda está presente y acelera la evolución del dramaturgo hacia una profundización de sus personajes. Los nombres, reducidos a sus sílabas esenciales, deben recordarnos que la clave no está en la psicología exterior del comportamiento, sino en el anecdótico nacimiento de un amor."

El carácter cíclico de la pieza se pone de manifiesto en dos aspectos esencialmente. En primer lugar en el presagio por parte de Lis de su propia muerte que se hace realidad al final de la obra. *Fando y Lis* se abre y se cierra con el mismo motivo. En segundo lugar, en el inmovilismo que aqueja a los protagonistas.

"Sí, es cierto que voy de prisa, pero siempre vuelvo al mismo sitio", dice Fando en



una ocasión. (Edic. Alfíl, p.: 23.)

A este carácter no lineal de la obra contribuye la reiteración de motivos arrabalescos de otras piezas ya señalados.

Ya se ha aludido a los rasgos de la obra que la emparentan con el teatro del absurdo. Hay un diálogo muy significativo sobre el particular:

Namur.- Razón, lo que se dice razón, siempre tiene un poco.

Mítaro.- Hay que reconocer que no va a hablar por hablar.

Namur.- Eso, si bien se mira, a veces tiene algo de razón; no mucha, naturalmente, pero algo sí...

Mítaro.- Sí, sí, lejanísima, pero, al menos, siempre, siempre encontramos una base. Por eso, aunque encontramos normalmente sus proposiciones absurdas y disolventes, siempre las aceptamos y discutimos sobre ellas e incluso nos esforzamos en hacerle ver los puntos buenos y los puntos malos de lo que dice. (Aluden a Toso). (edic. cit., p.: 29.) No sólo la muerte de Lis -cfr. más arriba- es inmotivada. Saben, por ejemplo, que no van a llegar a Tar de antemano y, sin embargo, no cesan en la empresa; resulta arbitrario también el deseo de Fando de que Lis se arrastre con las esposas. La muerte de Lis está en el fondo provocada por el deseo de Fando de saber si puede arrastrarse esposada.

La falta de cohesión, el carácter ilógico y de mascarada grotesca no es un puro juego o divertimento infundamentado. La

forma absurda externa está apuntando a la falta de sentido de la existencia del hombre. En este sentido, Fando y Lis es paradigmático. La anécdota argumental cobra bajo esta nueva luz un relieve inesperado. Es el envés de algo mucho menos inconsistente.

Arrabal expuso en una conferencia dada en Sidney, Australia, en 1962, en qué consistía su nueva modalidad, el teatro pánico. No se trata en primer lugar de un movimiento artístico o literario, sino de "una manera de ser," "un estilo de vida", "una forma de acción". El término pánico está relacionado con la palabra griega *pan* y con el dios del mismo nombre. (En su infancia era un bufón, andando el tiempo asustaba a los hombres con sus bruscas apariciones. Primer Acto, *Teatro de Arrabal*, p.: 36.) Los comienzos del pánico hay que buscarlos en las investigaciones de Arrabal sobre el papel de la memoria y sus lecturas sobre el tema de Barbizet, Bergson, Gusdorf, Ellenberger, Merleau-Ponty e incluso Aristóteles (*Parva Naturalia*). Con el problema de la memoria volcada hacia el pasado se une el del azar, cuya proyección es el futuro. "Memoria -en forma de biografía, de sensibilidad, de inteligencia, de imaginación-y "azar", "confusión", son los dos valores de que se sirve el artista en su creación" (p.: 34). Los temas y fuentes del hombre pánico son los siguientes:

-YO.





Escenas de *Fando y Lis*, de F. Arrabal, estrenado en 1985 por el grupo La Parra. (Fotos: Chicho).

- Alegoría y símbolo.
- Misterio. Sexo... Humor. Creación de quimeras.
- La realidad hasta la pesadilla (incluida).
- Suciedad y sordidez.
- Aplicación del dominio de lo importante y limitación del campo de lo serio...
- Empleo de todos los postulados, todas las filosofías, todas las morales (reivindicando lo que de cada una de ellas es conveniente).
- Y claro está, sobre todo, Azar, Memoria, Confusión. (op. cit., p.: 35.)

El dramaturgo define por último qué entiende por Pánico: "El pánico -nombre masculino- es una manera de ser presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. Desde el punto de vista ético el pánico tiene como base la exaltación de la moral en plural y desde el punto de vista filosófico el axioma "la vida es memoria y el hombre es el azar". El pánico se realiza en la fiesta pánica". (Idem., p.: 37.) La pieza más destacada de esta nueva andadura de Arrabal es *El arquitecto y el emperador de Asiria*, que data de 1966. Paso a esbozar brevemente la línea argu-

mental.

Escenario: Una isla apartada de la civilización donde el Arquitecto vive solo en una choza rodeada de arbustos. El Emperador llega a la misma a causa de un accidente de aviación del que es el único superviviente. Su antiguo dominio, Asiria, recuerda Babilonia, capital del imperio imaginario de Arrabal, desde su infancia. (Gille, op. cit., p.: 90). Viene con la dura carga de un pasado supercivilizado que contrasta con la rústica simplicidad del Arquitecto (de hecho, el apelativo de este último es una decisión arbitraria del Emperador). El Emperador presenta al Arquitecto los esplendores del mundo que acaba de perder y le obliga a sumarse a la aventura del descubrimiento del propio YO. Realidad y mundo de sueños se mezclan en esta tarea de autorrevelación que se lleva a cabo hasta las últimas consecuencias sin miramiento, de ninguna clase. Entre bromas y veras -se ha hablado a propósito de la obra- cfr. Gille, p: 91 -de un happening continuado - van apareciendo los problemas más fundamentales de las relaciones humanas; el amor, la amistad, el dominio, la servidumbre, los papeles de juez y acusado, y los hechos más significativos o los aspectos de más peso en la vida humana, erotismo y sexualidad, guerra atómica y supervivencia. Los papeles se cambian a menudo; el Emperador se trueca en Arquitecto, y viceversa. Las experiencias personales de Arrabal se

mezclan a los datos de su riquísima fantasía. La última parte de la pieza pierde -relativamente, claro está- su carácter lúcido para convertirse en algo fundamentalmente serio. Se trata de la revelación del Emperador, de su desnudamiento total en un interrogatorio casi judicial llevado a cabo por el Arquitecto. El Emperador merece un castigo por su pasado culpable. El mismo elige cómo ser devorado por su doble, el Arquitecto. Gracias a este acto de canibalismo, la metamorfosis es completa. El Arquitecto asume la personalidad del Emperador. La obra se cierra de un modo en extremo significativo con otro accidente en el que el Arquitecto -único superviviente- pide asilo y ayuda al Emperador que habita solitario en una isla desierta. Se pone así de manifiesto la circularidad de la pieza.

La obra es el mejor ejemplar de la dramaturgia del autor. Sus temas favoritos - crítica blasfematoria de lo religioso, rechazo del vínculo materno, soledad e incomunicabilidad del individuo, liberación de los ligámenes y tabúes del sexo, conciencia de culpabilidad y en general ansias de libertad- se dan cita en diversas ocasiones en la misma (ya se ha tenido ocasión de ver algunos aspectos). Me detengo a confrontar las explicitaciones teóricas de Arrabal a propósito del teatro pánico y su plasmación práctica. La nota autobiográfica esencial al pánico - pero no exclusivamente echa de ver a menudo en la pieza. Lo alegórico de la misma se pone de manifiesto en distintos niveles. El marco general de la misma isla desierta... es en el fondo el de la obra de Daniel Defoe. *El arquitecto* es una robinsonada -regreso a la Naturaleza como "conditio sine qua non"- del reencuentro consigo mismo. El carácter alegórico de este aspecto ha sido puesto de relieve por Charles Aubrun en el breve prólogo de la obra, en que relaciona la pieza con *La odisea* y *El crítico* (no se olvide que el Emperador menciona a Homero en un pasaje, p.: 30). Al margen de este marco simbólico general, puede hablarse de otros muchos aspectos alegóricos. Las cadenas que atan al Emperador están aludiendo a la alineación del hombre, a su privación de libertad (páginas 58 y 63). La metamorfosis del Emperador y Arquitecto en monos tras un bombardeo atómico y la desolación consiguiente al mismo está señalando el peligro de regresión que la desintegración del átomo puede traer a la sociedad (p.: 54). La desnudez de los protagonistas cobra en la obra un sentimiento simbólico. Arrabal no utiliza el cuerpo como mercancía - medio de atraerse al público y ganarse fama -, en cuyo caso incurriría en la acusación de tercería que propina Jerzy Grotowsky (cfr. "Nackt-

heit auf dem. Theater, sittlich oder abszön?", *Theater Heute*, 8, 1971; "Desnudo en el teatro, ¿decente u obsceno?", sino que responde por una parte a su deseo de liberación total de cualquier clase de ataduras y por otra a las ansias de sinceridad. Como ha señalado el autor polaco que acabo de citar:

"Rechazar toda uniformidad, cualquier tipo de cobertura, destaparse, librarse casi de la propia piel. Ahí estriba eso que nos exige una entrega total. De estar armados, no podemos ser sinceros, porque el que está armado se oculta tras las armas". (*Idem.*)

El episodio cuyo carácter simbólico cobra mayor importancia en la pieza es la comunión del cuerpo del Emperador por el Arquitecto. El carácter ceremonial del teatro pánico tiene en él su más alto exponente (ya se ha señalado más arriba). El sexo -otro de los aspectos esenciales al pánico- ocupa un lugar destacado en la obra. A veces en su aspecto más descarnado -véase, por ejemplo, las relaciones de la carmelita, el encuentro- ya citado- de un preservativo a medida del Emperador-, una violación... (p.: 66) otras unido a lo amoroso. Los sueños del Emperador están poblados de bellas imágenes de mujeres desnudas que esperan una invitación suya para obedecer a sus deseos, por ejemplo, p.: 37). Las relaciones del Emperador con su prometida (p.: 27) pertenecen también a este capítulo.

El humor - otra de las notas del pánico - es una de las características más salientes de la obra. Se pone de manifiesto en los actos de los personajes - cfr., por ejemplo, el hecho de vestir el Emperador prendas femeninas - o el baile llevado a cabo por él en plena desnudez (p.: 72), en los gestos, imitación de simios, contraste de papeles - y, ademanes por supuesto- femeninos representados por los protagonistas en el desarrollo de alguno de los episodios - cfr., por ejemplo, la ya citada de la carmelita-, y sobre todo en el lenguaje, mezcla conseguida de elementos serios y de jocosas salidas de tono. cfr. por ejemplo, las manifestaciones del Arquitecto ante el cadáver del Emperador:

El Arquitecto.- El tenía el tobillo muy duro... ¡Eh, Emperador! ¿Qué tienen los huesos de tus pies que no hay forma de cortarlos? (p.: 140.)

La nota sucia y sórdida -otro de los requisitos del teatro pánico - tampoco se halla ausente de la obra. Se comentan en ella las necesidades físicas más primarias sin el menor miramiento, incluso con delectación:

Emperador.- ¿Tú ya has ido hoy?

El Arquitecto.- Sí.

Emperador.- ¿Y cómo lo has hecho, blando o duro?

El Arquitecto.- Bueno...\* (p.: 55. Cfr. asimismo p.: 128, en que las alusiones de este tipo se mezclan con las de orden religioso.)

El tercer período -hoy por hoy el último- del teatro de Arrabal ha sido denominado por el mismo dramaturgo "teatro de guerrilla". No ha hecho Arrabal declaraciones de tipo teórico al respecto (la obra de Alain Schifres -modelo de interviú, aclaración dialéctica de la producción de un autor, no pura crónica de sociedad rayana en la cháchara insustancial- se redactó antes de que el autor escribiera las dos piezas dramáticas citadas). Pertenecen al mismo *Han puesto esposas a las flores* y *La auro-ra roja y negra*, como se ha señalado ya. Paso al análisis de esta última.

Consta la pieza de cuatro partes. *Grou-pouscule de man coeur*, la primera de ellas, tiene como escenario un espacio libre en medio del local o la misma calle. Los personajes son anónimos -una mujer, una pareja joven, un hombre uniformado, el orador...-. Se trata de discusiones en torno al movimiento revolucionario estudiantil contra la burguesía en el poder y la policía, su instrumento directo de presión. Frases de pasquines -cfr. más adelante-, "Amaos los unos encima de los otros", "La burguesía no conoce otros placeres que el de degradarnos a todos" (Editions 10/18, p.: 271), se mezclan con problemas tan urgentes como la designación de un tesorero que administrará los bienes comunes.

La segunda parte tiene como escenario la España actual o cualquier otro lugar de régimen dictatorial. El anonimato de los personajes -cfr. pieza primera- se conserva en los casos del confesor, del general y del banquero, no así en el de Ybar, condenado a muerte, y en el de Maida, su esposa. A aquél se le acusa de intentar restaurar un poder popular (p.: 282). Maida pide apoyo al poder militar -general económico-político, banquero- y al religioso -confesor-, pero en vano. Las protestas de la Santa Sede y del presidente de USA no consiguen sino adelantar una hora la ejecución de la víctima.

La tercera parte, *Sous les paves, la Mage*, se desarrolla en plena calle. Es la lucha directa barricadas, granadas de gases lacrimógenos de la policía contra los estudiantes-. No hay indicación concreta del lugar. Los personajes son totalmente anónimos. La lucha de los universitarios tiene una proyección más allá del relativamente reducido número de los mismos.

"Los estudiantes ya no conocen el miedo. La euforia y la fiesta se han instalado en ellos. Una gran exaltación nace del descubrimiento por parte de los jóvenes de la contestación colectiva en medio de la acción. El problema desborda la Universidad. Destripada la ideología, desenmasca-

rada la autocensura, sólo le queda al poder su fuerza física para defenderse". (p.: 305.)

Por último, la cuarta parte, *Les filletes*, tiene como escenario -al igual que la segunda- "cualquier país donde se ejerce la opresión".

La acción se desarrolla en una cárcel donde se hallan amontonados prisioneros de distintas nacionalidades: un italiano, un americano, un alemán, un español, un turco, un portugués y un checo. El encuentro -una escena irreal - de Lisa con Karin - así se llama el estudiante griego preso - para felicitarle y para manifestarle su amor - recuerda la visita de Maida a Yba también una escena onírica - en el segundo acto. La obra acaba con la entrega de Karin a la policía de su país para que ésta castigue la osadía del estudiante. Lisa intenta mediar, pero es en vano.

La obra es el mejor ejemplo de la nueva manera arrabaliana. No se limita solamente a la situación penitenciaria de España y los condicionamientos políticos de la misma, sino que abarca un campo más amplio. Las indicaciones geográficas son escasas. En una ocasión -ya se ha visto- habla de España. En otra -cuarta parte-, la policía alude a los estudiantes extranjeros con el apelativo de méteques. Se trata sin duda de la organización policiaca del país vecino. Si Arrabal deja con todo sólo adivinar la geografía de la pieza, es porque pretende de un modo explícito dar al intento revolucionario plasmado en ella una proyección universal. Se trata de una rebelión contra un orden de cosas injusto. Los acontecimientos estudiantiles de la primavera de 1968 en París funcionan a modo de paradigma ejemplar, de una concreción práctica entre muchas posibles de la lucha revolucionaria.

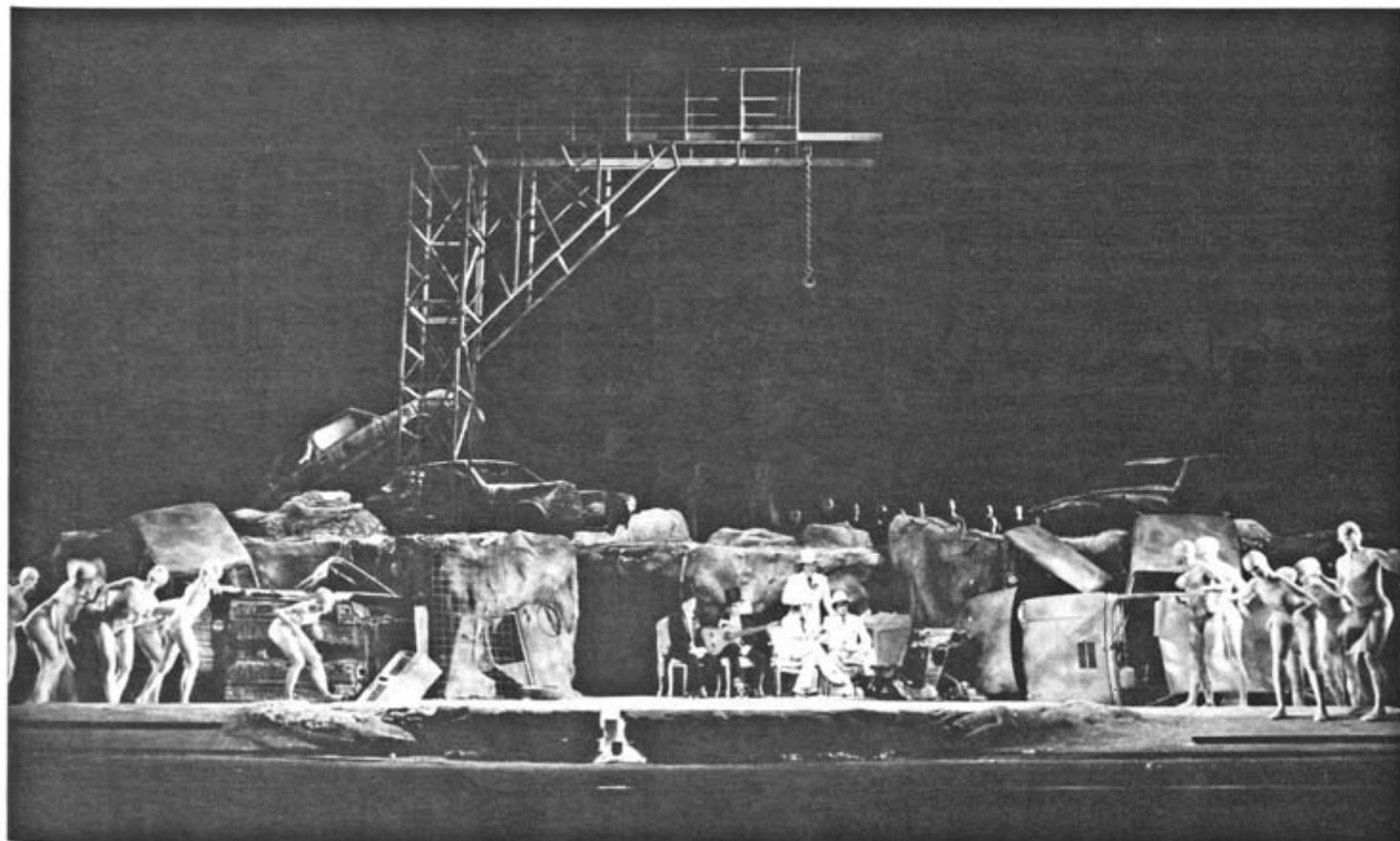
Por primera vez en su carrera teatral logra Arrabal en esta obra desprenderse en gran parte de su reducto autobiográfico. El autor presencié los acontecimientos de mayo; eso fue todo; no pertenecen éstos al pasado remoto de su infancia o a su adolescencia o al más próximo de su experiencia de las cárceles de nuestro país. Lo irreal -el mundo de los sueños, deseos de difícil realización, etc.- cobra en esta pieza de Arrabal importancia superior a la del resto de sus obras.

Cabe distinguir en este dominio dos planos, uno más próximo a la realidad - ya se ha aludido a él-, constituido por las frases provocativas tomadas de los pasquines parisinos de mayo (1968), deseos y aspiraciones próximos a tomar cuerpo en las barricadas del Sena. cfr., por ejemplo:

Una voz.- El infinito no tiene acento.

Una voz.- En las cavernas del orden, nuestras manos fabricarán las bombas.

Una voz.- ¡La política se hace en la calle!



*La vida breve*, de M. de Falla, dirigida por F. Arrabal en el Teatro Real de la Ópera de Lieja.

Una voz.- ¡Viva la guerra santa contra el Estado!

Una voz.- ¡Prohibido prohibir! (p.: 297.)

Se trata, como dice en una ocasión uno de los protagonistas de, "olvidar todo lo que se ha aprendido y comenzar a soñar" (p.: 277).

El otro dominio de lo onírico está más alejado de la realidad; queda en puro ideal -recuerdos, deseos...- cuya plasmación ni siquiera puede intentarse en un plazo inmediato al menos. Aludo a los dos encuentros de personajes femeninos, Maida y Lia, con los prisioneros. Los títulos de cada una de las cuatro partes responden igualmente por su contenido poético a este dominio de lo irreal. Los elementos tomados del sueño en Arrabal son vehículo de la esperanza, la del autor y la del espectador - en el triunfo de las ideas revolucionarias expuestas en la pieza -. Se trata -ya

se ha aludido a este aspecto al hablar del pánico y del absurdo - de buscar un nuevo acceso, un camino bastardo, heterodoxo de infiltración y contraste contestatario a las rígidas estructuras de nuestra sociedad. En este sentido, el título de la obra es significativo. La dualidad dolorosa de todo intento revolucionario, su complejidad queda puesta de manifiesto en el contraste entre la esperanza auroral y los destellos rojos de la misma y el color negro presagio de la posibilidad de una derrota de los intentos revolucionarios.

El estreno en Nüremberg (26 de enero de 1974) de *La guerra de los mil años* provocó uno de los escándalos teatrales de mayor repercusión en la temporada de la Alemania Federal.

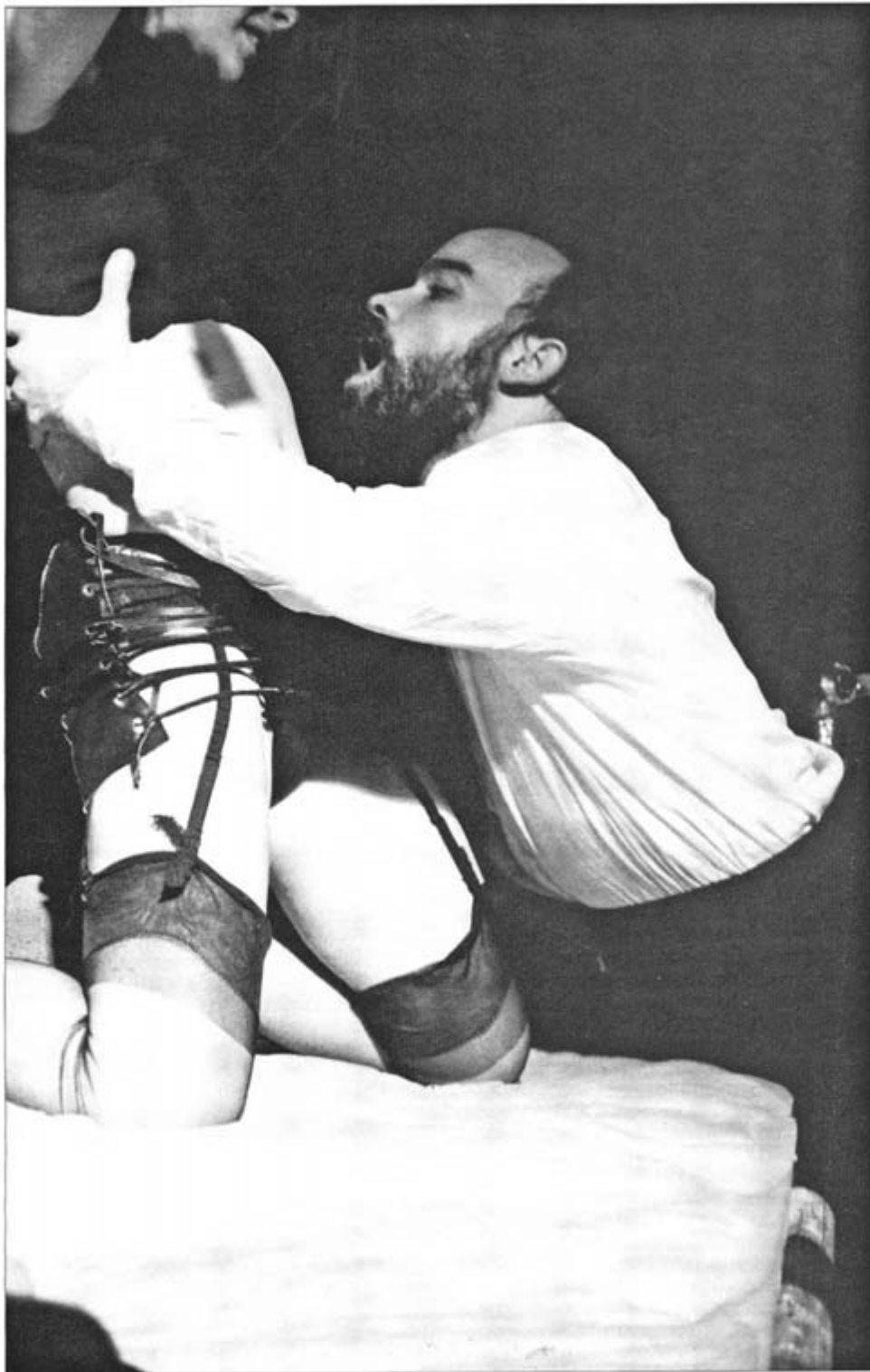
El público abarrotaba el teatro municipal de Nüremberg, a pesar de que los críticos se pronunciaron rotundamente en contra de la obra, con una dureza por cierto desacostumbrada. (cfr., por ejemplo, la reseña de Hans Bertram Bock: "Un caos perfectamente presentado", 28 de enero de 1974, *Nürnberg Nachrichten*; la de Michael Skasa: "Escaramuza de mercachifles", 29 de enero de 1974, o la de Ekkehard Plata:

"Como otras veces en las obras de Léhar", *Theater Heute*, marzo de 1974, con títulos suficientemente significativos.) *Bella ciao* - tal es el significativo subtítulo de la obra - rompe con los esquemas tradicionales del teatro. Inútil buscar en ella profundidad psicológica, línea argumental, enfrentamiento dialéctico en profundidad o complejidad ideológica. La pieza, de relativa corta duración -setenta y cinco minutos en Nüremberg, dos horas en el estreno del Forum Theater berlinés (1972)-, es un calidoscopio de números musicales de una corrosiva carga expresiva. De revista política cabe calificarla, siguiendo la denominación del autor. Son tres sus temas fundamentales: la caricaturización de la cultura como instrumento de dominio de clase; la crítica del lucro, máximo motor de nuestra sociedad, y de la opresión.

La explicitación de estos motivos se lleva a cabo en dos planos: el auditivo, las canciones y los acompañamientos musicales, y el visual, el juego de los personajes en la escena, su incesante ir y venir a tono con el ritmo de la orquesta.

El espectro de los números musicales - quince en total - es en extremo variado,





*Tormentos y delicias de la carne*, de F. Arrabal,  
estrenado en Barcelona en 1987.

abarca desde el song de la televisión hasta el de la bendición del Papa, pasando por el song de la justicia y el del oro patrón.

Dentro del rico y variado repertorio de Arrabal, *Bella ciao* supone sin duda una novedad. Por vez primera renuncia el dramaturgo a una autoexposición. Si bien el componente subjetivo de Arrabal ha ido disminuyendo paulatinamente en su producción; de hecho, ni siquiera en su última etapa -teatro de guerrilla- había desaparecido por completo.

Si en los aspectos ya citados -la renuncia a lo autobiográfico- *Bella ciao* supone una novedad en el teatro de Arrabal, no cabe decir lo mismo en cuanto al desprecio que muestra el autor por una versión intelectual de la problemática del mundo actual. La *Weltanschauung* del escritor -o de sus personajes de ficción- es de una raíz intencionadamente antiintelectual; ello no solamente en su primera época, en una postura típica de sus compañeros de viaje, sino incluso en las posteriores. El juego del "flipper" en *El arquitecto...* -una cruel sátira de los argumentos escolásticos de la existencia de Dios por la vía de la reducción "ad absurdum"- (cfr. página 86) es la mejor prueba de mi aserto.

En un mundo en que la confrontación de orden lógico se hace cada vez más difícil porque sujeto y predicado tienden cada vez más a coincidir -por reducirnos a un plano lógico- en un proceso de unidimensionalización más asfixiante cada día, el teatro de Arrabal supone un intento de explicar la realidad por la vía irracional. Que tal conato no es paradójico lo pone de manifiesto la reacción del público ante sus obras.

La reacción de la crítica es hasta cierto punto, si no justificada, al menos explicable. Arrabal escribió la obra para un público que normalmente no pisa el teatro. Lavelli tenía idea -de acuerdo con el proyecto de Fernando- de montarla en una fábrica destartada de Nuremberg o en un gran almacén. Problemas de carácter administrativo -y financiero- le obligaron a desistir de su empresa. Difícil exigir de un crítico de profesión el cambio radical de composición de lugar que la pieza exige. Porque la pregunta clave, a propósito de *Bella ciao*, es si Arrabal ha conseguido sus propósitos, si existe o no una desproporción entre éstos y su realización. Creo que la única respuesta honesta -a la luz de los datos expuestos- debe dar la razón al dramaturgo... Lo otro - la provocación que la pieza produjo en ciertos espectadores, que gritaron al final desgañitadamente, e incluso la excitación de la crítica - era de esperar. Porque precisamente ése era el cometido de Arrabal, una puesta entre

paréntesis de la sociedad anterior y de su modo de proyectarse en el escenario. El dramaturgo no se propuso escribir una pieza didáctica, sino un espectáculo musical. Hablar, como lo hace Bock, de que Lavelli habría sido capaz de montar sobre el escenario el listín de teléfonos, de proponérselo, es, a mi juicio, desenfocar el problema; bajo el incondicional panegírico a la labor de Lavelli -tan magistral, por otra parte, como en *El arquitecto...*- se esconde un desprecio por la labor de Arrabal.

*Bella ciao* no es tan sólo un requiem al capitalismo internacional en un plano escénico, como pretende el citado crítico Bock, sino también al modo tradicional de hacer teatro éste. Es por ello hasta cierto punto lógico que los críticos hayan caído en la red...

La redacción de *La balada del tren fantasma* o *En la cuerda floja*<sup>41</sup> obedeció a dos hechos anecdóticos: el primero, la visita casual del dramaturgo, en abril de 1974, a Madrid, ciudad de New México, que había contado hasta hacía veinte años con una gran animación debido a sus minas y que se hallaba en plena inactividad y desprovista de habitantes; el segundo elemento circunstancial fue el encuentro del dramaturgo con el famoso funambulista Pierre Constant, que ayudaría a Arrabal a dar concreción plástica a su cañamazo ideológico.

La base argumental se puede relatar en breves términos: Tharsis, artista de circo y escritor, antiguo habitante de Madrid (capital de España), ha tomado como rehén al Duque de Giza para obtener del gobierno hispano una serie de concesiones de carácter político. El lugar de reclusión del ilustre prisionero es precisamente la ciudad homónima estadounidense ya citada. De la catástrofe que supuso el abandono de las minas, debido entre otras causas a la silicosis de la que eran víctimas los mineros, sólo se salvó en su día Wichita, funámbulo incapaz ya, por razones de su avanzada edad, de realizar los ejercicios que antaño llevara a cabo. El chantaje que pretende hacer Tharsis al gobierno español, bajo la amenaza de sacrificar al Duque caso de que no se acepten sus exigencias (un doble, por cierto, de la acción del coronel Moscardó en el Alcázar de Toledo, a la que se alude directamente), no puede llevarse a cabo porque el servicio secreto de espionaje descubre el paradero de Tharsis y el Duque. En una apoteosis final, Tharsis, que ha aprendido de Wichita todos los secretos del funambulismo, tiende una cuerda desde el edificio de la Telefónica a la Dirección General de Seguridad en la madrileña Puerta del Sol e inicia sus ejercicios sobre ella. La policía, que intenta desde un helicóptero acabar

con el presunto agitador, no logra llevar a cabo sus planes porque una bandada de cuervos se le interpone entre Tharsis y sus efectivos, llegando hasta incendiar el aparato de las operaciones y a causar la muerte de sus ocupantes. Tharsis queda así, sin impedimento alguno, vencedor frente a una multitud de espectadores que le aclaman como a símbolo de una libertad tiempo anhelada, prorrumpiendo en encendidos vítores.

Desde el punto de vista geográfico, *La balada...* se mueve en torno a un doble eje, como se ha podido ver el Madrid norteamericano y el hispano. La coincidencia de cuyos nombres se explotada hábilmente a efectos dramáticos por Arrabal.

Wichita.- ¿Habla de Madrid?

Tharsis.- Del Madrid de España.

Wichita.- (En cólera). Aquí no somos españoles. ¡Somos americanos! ¡Somos de New México!

Ambas ciudades se han convertido en un cementerio; la primera, la americana, por la ausencia o muerte de sus antiguos residentes; la segunda, la hispana, por el exilio forzoso o el amordazamiento vergonzante de sus habitantes. Como dice Tharsis en una ocasión, remedando el "Madrid es una ciudad de un millón de cadáveres" de Dámaso Alonso:

"Madrid es una ciudad muerta, sin luces y sin habitantes. Madrid es una ciudad fantasma".

En *la cuerda floja* resulta así un claro playdoyer por la libertad, palabra que aparece significativamente entre otros lugares en el clímax de la obra:

"Duque de Giza.- Madrid va a romper su luto y lanzarse a la libertad al verte".

La novedad de la obra, por lo que toca a este «leit-motiv» arrabaliano es, desde el punto de vista plástico, la utilización del funambulismo como concreción de tales deseos de liberalización. Como señala Wichita en una ocasión:

«El artista, el funámbulo, es la libertad.»

Junto a *la cuerda floja* hay otra serie de símbolos -por cierto de gran plasticidad- y de clara aplicación al "hic et nunc" hispano; pienso en los cuervos que merodean en torno a Madrid (USA) y que lleva a cabo la ya citada acción justiciera (en la capital hispana), el tren de cadáveres que trepida en Madrid (USA) bajo los escombros de la mina con cargamento aún fresco, las montañas de escorias que dominan la otra ciudad habitada, etc.

Junto al problema de la protesta contra la situación injusta de su país, se plantea otro en íntima conexión: el de la responsabilidad del escritor. Tharsis es -sin duda alguna- un doble del mismo Arrabal. Por ejemplo, apunta en la obra al hecho de que hace ya veinte años que abandonó el país (los mismos que Arrabal) e incluso en

un momento alude a un dato inconfundible:

Tharsis.- Está prohibido hablar de mí, está prohibido mostrar lo que hago; sólo se puede hablar de mí si es para calumniarme o injuriarme. Acaban de escribir que había que castrarme para impedir que tenga hijos

En *La balada...* plantea Arrabal el problema del intelectual español en el exilio con una crudeza y sinceridad como hasta ahora no lo había hecho. El Duque le reprocha que su actitud sea un tanto cómoda en el fondo, que su compromiso se vea anulado prácticamente por la reclusión narcisista en el propio YO. En su contralocutor Tharsis (Arrabal) no sólo ha corporeizado las acusaciones de una crítica hostil a su obra, sino incluso -y de ahí la complejidad de la pieza- los propios interrogantes que él mismo como autor se formula:

Duque.- Sueñas de amor y sólo sueñas que tu sexo entra en cualquier orificio para humillarlo.

Tharsis.- ¡Cállate!

Duque.- Hablas de libertad y sólo sueñas con azotar y torturar mujeres cuyo único crimen es el de ser más altas y bellas que tú.

Tharsis.- No sabes lo que hablas.

Duque.- Juegas a los poetas cuando sólo piensas en el esperma.

Tharsis.- Nunca has comprendido nada.

Duque.- Eres tú el que nunca has comprendido nada.. O de una manera aún más terminante:

Duque.- ¿Cuándo vas a poder al fin vivir con tu sexo, con tu polla, sin problemas? ¿Cuándo llegará el día y la hora en que el orgasmo no sea para ti un caso de conciencia y tus apetitos sádicos dejen de ser un secreto encerrado en la trastienda oscurísima de tu cerebro?

La respuesta de Tharsis al respecto es terminante, además de significativa:

"Mi vida íntima no tengo por qué revelársela a los demás". Efectivamente, ésta es la conclusión que el crítico saca de la obra. Arrabal objetiviza - en una pieza en que podría haberse proyectado más que nunca en los recuerdos y angustias de su adolescencia - tales sueños en un proceso de disminución progresiva del YO dirigido por un claro compromiso político, denominador común de esta última etapa de su quehacer artístico, como señalé a propósito de *Bella ciao*.

Para el espectador de la obra anterior de Arrabal, *En la cuerda floja* presenta una serie de puntos de contacto. Piénsese, por no dar más que dos botones de muestra, en lo funerario de la pieza, su carácter de catástrofe apocalíptica (que Arrabal plasma ya, entre otras piezas, en su *Cementerio de automóviles*). Lo mismo cabe decir de la abundancia de momentos líricos.

Desde el punto de vista estructural, la

principal novedad de *En la cuerda floja* estriba en su carácter tripolar. Si hasta ahora había sido rasgo común de las obras de Arrabal su dimensión bipartita, basta ver títulos tan significativos como *Fando y Lis* o *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *En la cuerda floja* son tres los puntos de referencia, como se ha visto ya. Tharsis, el Duque y Wichita revisten tres actitudes y momentos distintos ante la realidad. El último de los tres, que muere en el transcurso de la obra precipitándose en la mina, devorado por ella, es el representante de las generaciones que vivieron la guerra civil en plena conciencia y han vivido en su carne la opresión del sistema y se van a la tumba sin lograr ver realizados directamente sus sueños de libertad.

Al final, en una síntesis característica de Arrabal (que, por ejemplo, en *El arquitecto...* tenía su concreción en la comunión del cuerpo del Emperador por el Arquitecto), se fusionan Tharsis y el Duque en un mismo anhelo de libertad. Significativamente, las palabras que pronuncian al unísono, al iniciar Tharsis su ejercicio sobre la cuerda, son textualmente las que a este último le enseñara su maestro Wichita. La síntesis o superación de la oposición dialéctica de opresores y oprimidos no puede ser más completa. Arrabal proyecta así a un terreno utópico sus sueños, contradicciones y aspiraciones de libertad. Una actitud por cierto un tanto paradójica desde el punto de vista -al menos- etimológica, si se piensa que se trata de una utopía basa-

mano, pienso sobre todo en la plasmación del triunfo de la poesía sobre las tinieblas... El escenario recordaba en más de un aspecto al que montara en Nüremberg (teatro municipal) para la representación de *El arquitecto...* el mismo material de derribo, la misma sensación de amanecer tras una hecatombe. De hecho, entre la isla desierta y la ciudad abandonada de una y otra pieza, la diferencia no es esencial. Añádase a ello la fina percepción de los valores rítmicos de la obra, la maestría con que ha sabido destacar los momentos poéticos de la misma sin caer en el kitsch y su inteligente labor por lo que toca a la dirección del trabajo de los actores. Prueba fehaciente de este último aspecto puede ser una anécdota de mi experiencia de espectador. El público se admiró de que Pierre Constant fuera capaz además -tras su impecable labor como actor-, de deslizar sin problemas sobre la cuerda, cuando en realidad el motivo de sorpresa, dado el carácter de profesional funambulista de Constant, debería haber estribado en su brillante interpretación como actor.

#### NOTAS

(1) Aparecen en el tomo citado *El cementerio de automóviles*, *Clugrena* y *Los dos verdugos* (el segundo título, *Guernica*, se tuvo que cambiar por razones de censura). Tan sólo hace cuatro años que se ha emprendido una edición sistemática y plenamente fidedigna -en francés y en español- de la obra completa de Arrabal (cfr. en el capítulo de bibliografía). El hecho del exilio del autor y de su bilingüismo puede explicar en parte tal retraso. Me guío en las citas por la edición de Primer Acto (única prácticamente asequible al lector español) o por las Editions 10/18 (núm. 634/635) por lo que hace a *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *Han puesto esposas a las flores* y *La aurora roja y negra*. Me sirvo para *El inicio* de la edición de Alfí núm. 523 (Madrid).

(2) La obra está por traducir al castellano. Si me sirvo de esta edición relativamente asequible al público hispano -y no de la de las *Obras Completas* (Tomo V, 1967, Editions Christian Bourgois)- es para facilitar su consulta.

(3) La relación de Arrabal con la modalidad del teatro del absurdo ha sido objeto de diversas controversias. Marianne Kesting ha relacionado precisamente este lenguaje infantil con el teatro de Beckett. (Arrabal ha tomado de Beckett el claro y limpio montaje escénico, la limitación a pocas figuras y objetos, la clara y fuerte habla infantil, la reducción argumental, el diálogo sobre asuntos mínimos, la coreografía exacta de la escena. *Panorama des zeitgenössischen Theaters* Munich, 1962, p.: 154.) Uwe C. Bennholdt-Thomsen se decanta por la exclusión del autor del movimiento absurdo (Este tipo de autoshow indica que los elementos absurdos en Arrabal crecen sobre otro subsuelo que el de la conciencia de la falta de sentido de la existencia humana. op. cit.: 731.) El mismo Arrabal ha dicho al respecto (cfr. *Entretiens*, p.: 38): "Mes pièces n'ont aucun rapport avec l'absurde". La opinión del autor no puede ser en este punto partidista. Su filiación con el absurdo supondría una deuda -al menos inicial- con figuras como Ionesco o Beckett.

(4) Puesta en escena en el Greenwood Theatre londinense a partir del 22 de marzo, bajo la dirección de Jorge Lavelli con Georges Choratas, Pierre Constant y Daniel Ivernel en los papeles, respectivamente, de Duque de Gaza, Tharsis y Wichita.



Frente a él, el Duque de Gaza y Tharsis pertenecen al mundo de la postguerra. El primero intenta justificar -en certera oposición- la línea política seguida por los dueños del poder:

"Hay que imaginarles en sus vidas cotidianas, llenas de contradicciones... pero en fin de cuentas dirigida en un sólo sentido implacable. Les he visto llorar viendo un drama en la televisión, dar una limosna a un pobre, acariciar a un perro o dar un bombón a una niña, pero se muestran como robots sanguinarios cuando se les ataca a sus valores esenciales. Lo que no has comprendido, es que en gentes como mi padre no hay odio, sino eficacia..."

Goyescas, de E. Granados, dirigida por F. Arrabal en el Teatro Real de la Ópera de Lieja en 1985.

da en un exceso de localización geográfica (las dos ciudades homónimas ya citadas) y que el vocablo precisamente significa originariamente ausencia o falta de lugar (ou/topos).

En el montaje de la pieza, el conocido director argentino Jorge Lavelli, *alter ego* de Arrabal en sus afanes dramáticos, ha sabido concretar magistralmente los propósitos que formula en el programa de

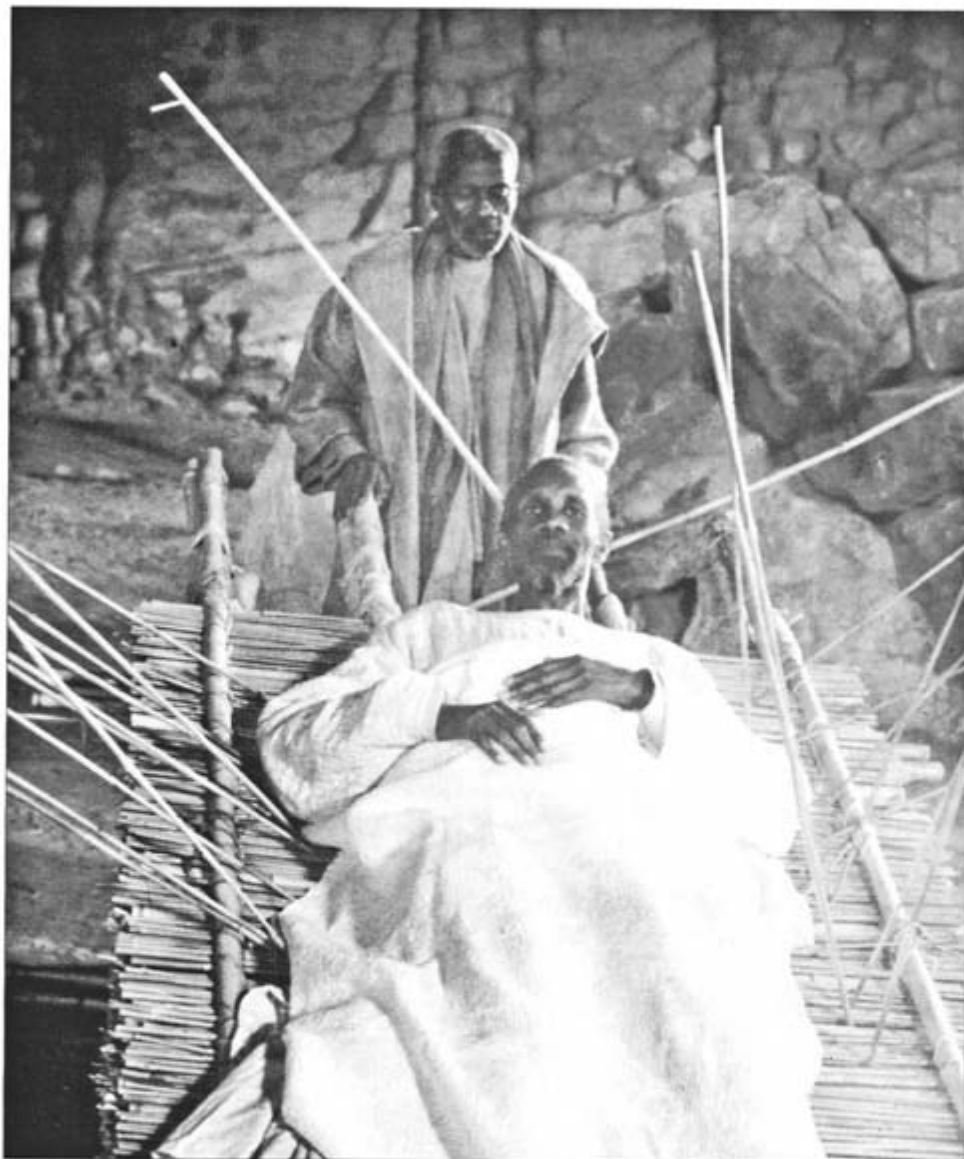


# CON PETER BROOK, EL LARGO CAMINO HACIA LA PERCEPCIÓN

DENIS BABLET

**H**e preferido no retocar esta entrevista. Me ha parecido mucho mejor seguir el curso de la conversación, manteniéndola un poco a borbotones. Al fin y al cabo, no se trataba de pedir a Peter Brook una definición de su teoría del teatro, sino de incitarle a reaccionar delante de determinadas cuestiones; dejarle encontrar acomodo en las respuestas, o conducirlo a iluminar para nosotros, tanto su evolución en el pasado, como su investigación actual. Por eso, los títulos que interrumpen la transcripción sólo tienen un sentido funcional.

En 1942, cuando sólo tiene 17 años, Peter Brook realiza su primera puesta en escena, el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe. Una mirada retrospectiva sobre la actividad teatral desarrollada desde entonces por Brook, sobre su carrera teatral, sólo puede producir admiración. En la primera parte de este trayecto, en el periodo que va desde 1945 al comienzo de la década de los sesenta, Brook recorre todos los géneros, la comedia moderna, los grandes textos de Shakespeare, el drama, la comedia musical, incluso la comedia de boulevard (*La petite Hutte*, de André Roussin). En la lista de los autores que Brook lleva al escenario figuran Ibsen, Shaw, Sartre, John Whiting, Christopher Fry, Miller, Dürrenmatt... Después del estreno en Nueva York de *Irma la dulce*, en 1960, le sigue *El rey Lear* en 1962, un espectáculo que va a recorrer el mundo como un gran éxito. Siguiendo el curso de la actividad de Brook, puede comprobarse, como un deseo subyacente, una voluntad de ascesis, cada vez más firme. Así en 1964, crea en un marco paralelo al de la Royal Shakespeare Company, su primer grupo de investigación, el Lamda, en el que tiene lugar el montaje de *Marat/Sade* de Peter Weiss. Desde entonces, los montajes se suceden más despacio, apenas uno cada año, aunque cada uno de ellos



*Mahabharata*, espectáculo estrenado por Peter Brook en España en 1985.

representa un éxito importante. Son entre otros, *US*, en 1966; *Edipo*, de Séneca, en 1968; *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en 1970. Todo da la impresión de que es la investigación lo que más va a importar de ahora en adelante. Pero ¿qué tipo de investigación? ¿Investigación hacia dónde? Hablaremos de ello enseguida. Pero es preciso señalar en qué

punto se separa la evolución de Brook de la de los demás creadores teatrales. Mientras la mayor parte de los creadores prefieren comenzar por encerrarse en una ascesis más o menos revolucionaria, para acceder al compromiso desde su madurez, Brook comienza, precisamente por lo contrario, por el compromiso.

Peter Brook.- No, yo no he adoptado ningún compromiso. Nadie puede comprometerse si no parte de unos principios.

Bablet.- ¿No tenía usted principios en sus comienzos?

Brook.- Absolutamente ninguno.

Bablet.- ¿Entonces, usted se limitaba a poner en escena los espectáculos que le encomendaban?

Brook.- No, no es eso... yo había comenzado a indagar... Hay algo que nunca he puesto en cuestión. Seguramente usted se acuerda de un pasaje de *The Empty Space* (Londres, 1968), donde confieso algo de lo que estoy completamente convencido: en el teatro existe el núcleo central, que es lo importante; y luego la superficie -creo que digo textualmente "the surface is fashion"- es solamente la moda. Por eso en el teatro, lo mismo que en la vida - porque, para mí nunca ha sido el teatro un fin en sí mismo, sino que forma parte del aprendizaje de la vida-, sólo existe un principio riguroso y serio, al que me he atenido siempre y que consiste en no adoptar actitudes teóricas previas que no estén fundadas en experiencias vividas. Yo no quisiera traicionar nunca este principio. Cuando comencé a trabajar en el teatro fui aceptado, no porque fuera el primero de los jóvenes directores en escena que tiene la posibilidad de trabajar, sino que fui aceptado como alguien que sale de la escuela para entrar en la vida. Yo fui aceptado por la vida, por el teatro, que es un terreno donde conviven muy distintas posiciones. Había distintas alternativas entre las que elegir o rechazar. Pero la teoría del teatro no es algo que haya comenzado hace unos cuantos años.

## Un paso

Las cosas han ocurrido tal como usted dice, ya que mi itinerario se diferencia del de muchas otras gentes que conozco. A los 18 años yo no me sentía a mí mismo ni cualificado, ni interesado por una toma de posición. Adoptar una posición filosófica, política o artística me parecía idiota. Es curioso cómo mientras se habla, se alteran los recuerdos. Hice a la edad de 17 años, me parece, un viaje a Dublín, donde vivía entonces un filósofo irlandés, muy de moda en Irlanda, concretamente en el reducido medio de la Universidad de Dublín. Había escrito un libro que yo no había leído. Nunca había estado con aquel hombre, pero recuerdo una palabra suya, pronunciada en un bar, que me sorprendió enormemente: defendía la filosofía del "shifting viewpoint", -un punto de vista no cambiante-, que de la misma forma que ocurre en determinadas radiografías, permite reconstruir una impresión de densidad a través de las perspectivas cambiantes. Ese es el principio de la estereoscopia. Mire usted qué impresión me ha dejado, que todavía lo recuerdo. También el "shifting viewpoint" es un punto de vista, una actitud que, a su vez y eventualmente, también debiera ponerse en cuestión.

Incluso la apertura, el liberalismo, todo eso es algo que funciona hasta cierto pun-

to y que hay que poner en cuestión cuando la experiencia ha sido ya suficientemente desarrollada y vivida. Es evidente que el teatro era uno de los terrenos que ejercía sobre mí una especial atracción. Yo no sabía en qué consistía esta atracción, pero no podía negarla. El teatro me interesaba, me conmovía, me excitaba. Pero me interesaba, me conmovía y me excitaba desde un punto de vista exclusivamente sensorial. Era como quien comienza a hacer música, porque le interesa el mundo de los sonidos, o el que se dedica a pintar porque le gusta manejar pinceles, tocar los materiales. También en el caso del cine me interesaba su materialidad: me gustaba la película, la cámara, la lente del objetivo, los objetos. A mí me parece que a mucha gente le gusta también el cine por estos mismos motivos. Me atraía en el teatro la creación de un mundo de sonidos, de imágenes, la creación de otro mundo, la relación con otras personas, una relación cuasi sexual, que está continuamente presente, la actividad, la acción... Entonces decidí no poner el menor freno a estas atracciones. Sólo tenía la convicción inquebrantable de que el único principio al que podría adherirme, debiera ser un principio que englobase todo. Me resultaba imposible creer en ningún tipo de doctrina impulsada por el maniqueísmo, porque no es a través de ella como podría alcanzar la realidad de las cosas. Por eso me parecía completamente imposible tomarme en serio las pretensiones teóricas.

Si se refiere a lo que queda escrito en los papeles, efectivamente. He trabajado mucho en los primeros años, pero también he viajado mucho, quizás demasiado. Durante los cinco o diez primeros años de mi actividad teatral, tenía la impresión de que el teatro era una actividad menor. Porque los encuentros... los momentos de la vida... eran para mí, cada año, los verdaderos recuerdos, y el teatro ocupaba su lugar en el interior de este conjunto. Si tenía un principio, ese era el de desarrollar una cierta comprensión por medio de la rotación: el principio de la rotación de los distintos campos de investigación. Cuando ya había trabajado un poco en el terreno cultural, la ópera o el teatro como valor cultural (Shakespeare, etc.) me di cuenta muy rápidamente de que no alcanzaría lo que me había propuesto, porque al desarrollar esas formas terminaba haciendo otra cosa. Entonces, pasé de un país a otro, de una a otra forma, de un género a otro, para tantear el terreno, para recorrerlo.

Me acuerdo que un día, después de haber realizado en Oxford mi primer filme, *A sentimental journey*, fui a entrevistarme con un gran productor de aquella época.

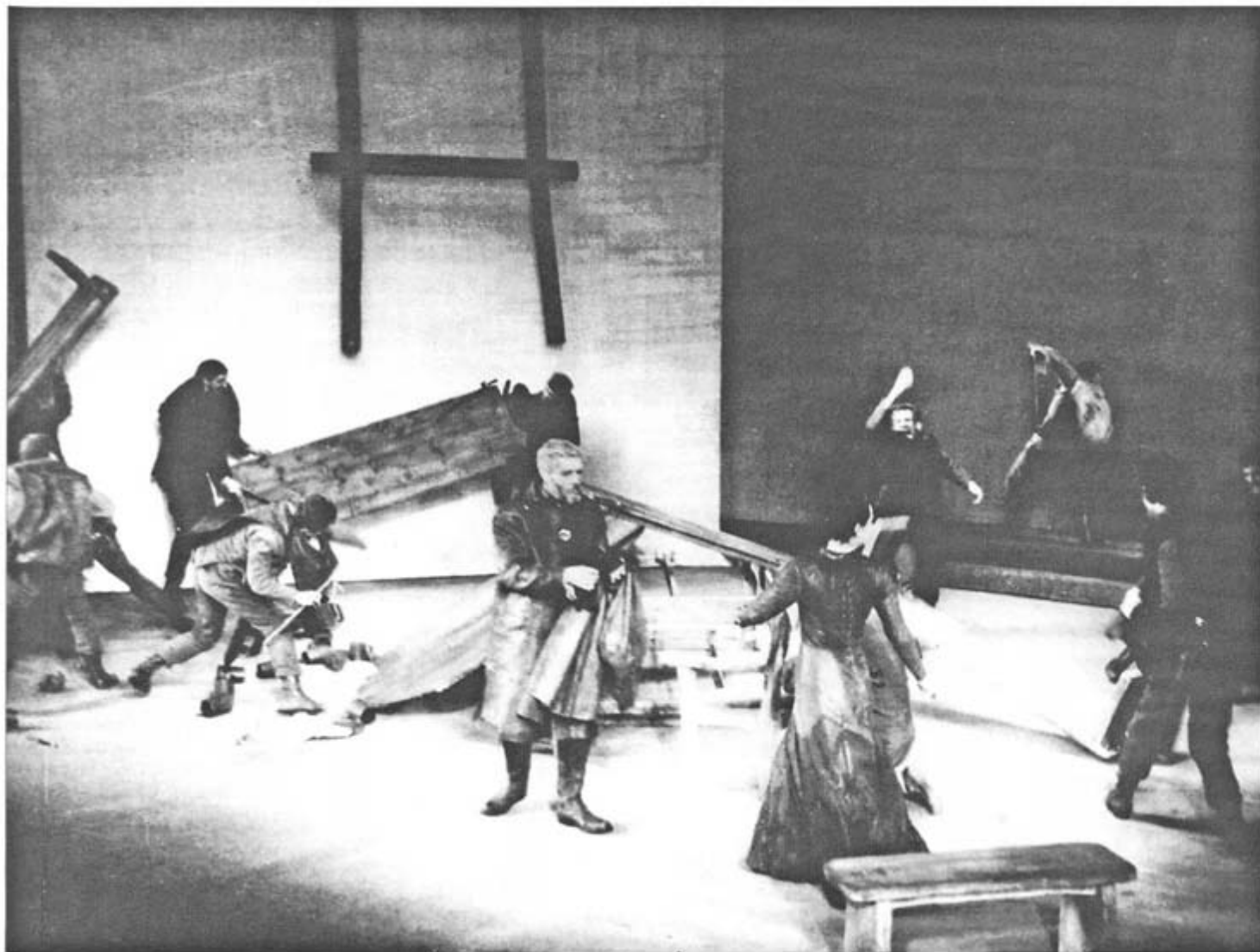
Le dije: "quiero hacer una puesta en escena cinematográfica". En aquella época ayudar a un muchacho de 18 años que quiere hacer cine, era sencillamente impensable. A mí una tal petición me parecía natural. Para el productor en cambio era completamente ridículo y me contestó: "Venga usted a trabajar, le contrato como asistente. Si usted se decide, podrá aprender el oficio y dentro de siete años, se lo prometo, usted podrá dirigir su propio filme". Aquello quería decir que yo podría ser un director de cine a los veinticinco años. Pienso que lo decía totalmente en serio, pero en aquella época una proposición de esta naturaleza y una espera tan dilatada, me parecían totalmente inaceptables. En primer lugar, porque yo era un impaciente y también por otros motivos. Mucho más tarde, la experiencia me llegó a convencer del valor real del aprendizaje real en las tradiciones de una naturaleza diferente. Pero en el estudio de cine se trata de una tradición arbitraria y gratuita. Yo rechazaba frontalmente la idea de que, para alcanzar una posición aparentemente importante, debería encerrarme sobre mí mismo y permanecer dentro de una celda donde debían estar depositadas mis reservas instintivas. Después llegué a descubrir un nuevo factor que justificaba mi actitud. En torno a cada forma de expresión existe un medio, y uno de los grandes peligros que amenazan a una cierta comprensión es precisamente el círculo cerrado de ese medio. He constatado, por ejemplo, que si en esta época en Inglaterra los realizadores cinematográficos eran tan mediocres, era porque habían entrado en la profesión a los dieciséis años y permanecían en el medio cinematográfico hasta los treinta y cinco o cuarenta, en que se convertían en directores de cine, sin la menor experiencia de la vida, fuera de ese medio. Comprobaba también que en este período, los mejores filmes estaban realizados por gentes que habían llegado a la dirección por caminos poco trillados. Yo no podía dar credibilidad al aprendizaje de este oficio. Y en cualquier caso, yo no nací predestinado a defender unos principios, sino solamente con la necesidad de investigar en ellos.

## Un trabajo en espiral

Bablet.- Leyendo *The empty Space* se tiene la impresión de que usted se ha pasado la vida en la palestra recibiendo todo cuanto le llega de cualquier parte. Y también que usted rechaza todo dogmatismo.

Brook.- Sí.  
Bablet. ...y que como usted dice en otro lugar, en un momento determinado...

Brook. ...de manera dogmática...



*King Lear*, por la Royal Shakespeare Company dirigida por Peter Brook.

(Risas) No, al contrario, cuando usted habla de ascesis creciente, es cierto que siempre he trabajado en espiral, una espiral cuyo círculo no deja de reducirse. Es inevitable. No puedo decir, no podría decirle -trato de hacerlo continuamente- lo que busco, pero cada experiencia me da algunos elementos más claros. Por ejemplo, en un momento determinado resulta muy importante para mí poder trabajar en la ópera. Y lo he hecho durante dos años.

Bablet. ¿Fueron importantes para

usted los montajes de *Boris Gudonov* en 1948 y de *Salomé* en 1949?

Brook.- Muy importantes, aunque ahora un trabajo como aquel me resulte impensable. Desde un punto de vista técnico, todo lo que he aprendido en la ópera me ha resultado útil, incluso necesario para la preparación de *Marat/Sade*, para trabajar ese mundo de música y de nomúsica, para todo tipo de experiencias que he realizado hasta este momento. Tuve la oportunidad de tomar contacto, por experiencia directa, con una forma despreciable, que continúa siendo completamente despreciable si se la observa desde el exterior. Desde el exterior es desde donde se comprueba su lado más estúpido, pero si usted se encuentra dentro, eso deja de ser así. Es estúpido en un 95 por ciento y en un 5 por

ciento extraordinario. Y no se puede apreciar esto más que sumergiéndose dentro.

También el paso por la comedia de boulevard me ha resultado indispensable. Y no hablo de *La petite Hütte*, que era un juego de inspiración muy especial. En esa época me interesaba mucho la imagen teatral, el elemento visual y entre el escenógrafo Oliver Messel y yo realizamos un gran trabajo, muy romántico, muy curioso. Para nosotros, la obra era un pretexto para explorar un trabajo sobre el decorado, etc. Pero en una ocasión quise hacer un trabajo que iba en contra de todo lo que me interesaba. Hice la experiencia de montar una obra con la que no tenía el más mínimo contacto emocional. No sólo es que no tuviera ningún contacto con esta pieza que era una pequeña farsa, sino que tampoco



me ilusionaba lo más mínimo el mundo que pretendía crear. No era un mundo imaginario, sino el universo común de las obras de boulevard, con su escenografía de salón, sus dos puertas y el canapé. Hacerlo una vez me parecía indispensable para experimentar el placer que podía encerrarse en ello. Había también un elemento afectivo: el hecho de que el autor era un buen amigo a quien yo quería mucho. Y estoy muy contento de haberlo hecho. No me proporcionó grandes descubrimientos, pero sí la posibilidad de no sentirme al margen del tema: Ya no volvería a hacerlo nunca. Durante los ensayos hubo que resolver muchos problemas difíciles, porque uno ha intentado siempre respetar las formas. Por ejemplo, ¿cómo hacer para que la persona que pasa detrás de la mesa no quede oculta en determinado momento?. Hay todo un mundo por explorar.

## Brecht y Artaud

Babiet.- Se ha dicho en un momento determinado -el de *Marat/Sade* y *US* - seguramente apoyados en determinadas declaraciones suyas, que usted intentaba hacer una síntesis entre Artaud y Brecht. ¿Qué hay de verdad en esta afirmación y cómo ve hoy, a cierta distancia, este planteamiento?

Brook.- Verá usted. Este es el tipo de preguntas que me resulta enseguida extraño. Nunca utilizaría la palabra síntesis. Nunca podría aceptar como fin una cosa tan clara. Sería más justo decir que ni Artaud ni Brecht representan una verdad última. Que los dos representan un cierto aspecto, una determinada tendencia, y que en nuestra época ellos representan los dos extremos más irreconciliables y opuestos. Buscar dónde, de qué manera, en qué grado o nivel esta oposición deja de ser real, es algo que me ha interesado siempre mucho, sobre todo, en torno a 1964, entre la representación de la temporada del Teatro de la crueldad y el montaje de *Marat/Sade*.

Babiet. ¿Entonces, en el fondo, su posición no se debía a un intento, a un esfuerzo por dar una visión global del hombre, a la vez social e individual, entregado del mismo modo a sus sentidos y a sus dudas?

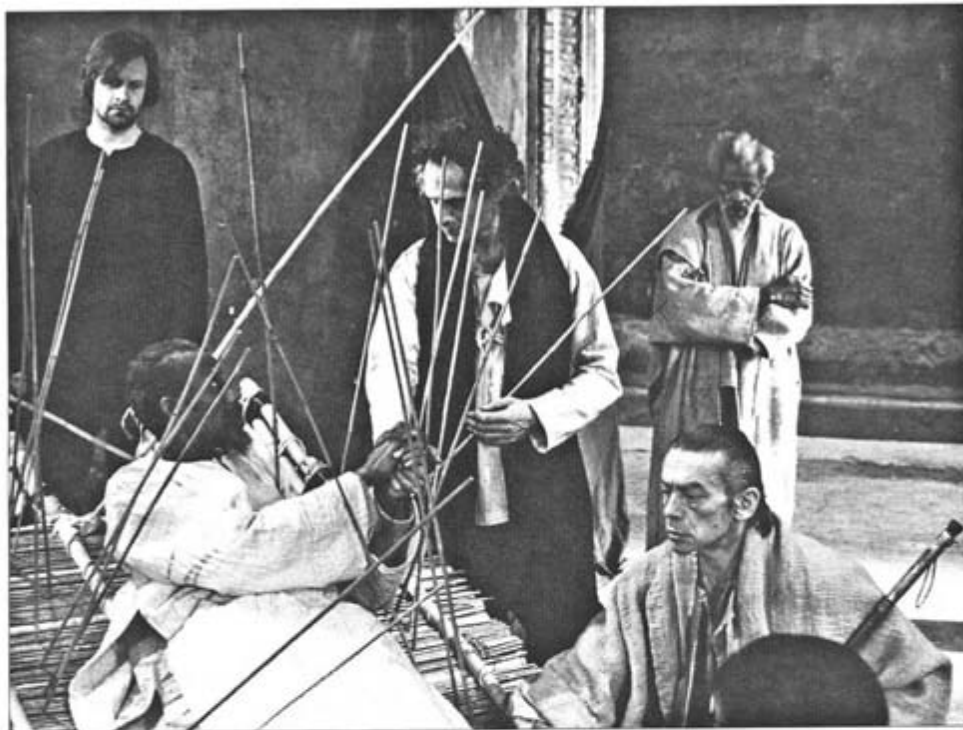
Brook.- Sí.. Efectivamente, vuelvo siempre a Shakespeare, que es el modelo de esto... que no es una síntesis...

Babiet.- Las contradicciones continúan.

Brook.- El término coexistencia me parece más apropiado.

Babiet. ¿Por qué usted no ha montado nunca una obra de Brecht?

Brook. ...Hay muchas razones. En pri-



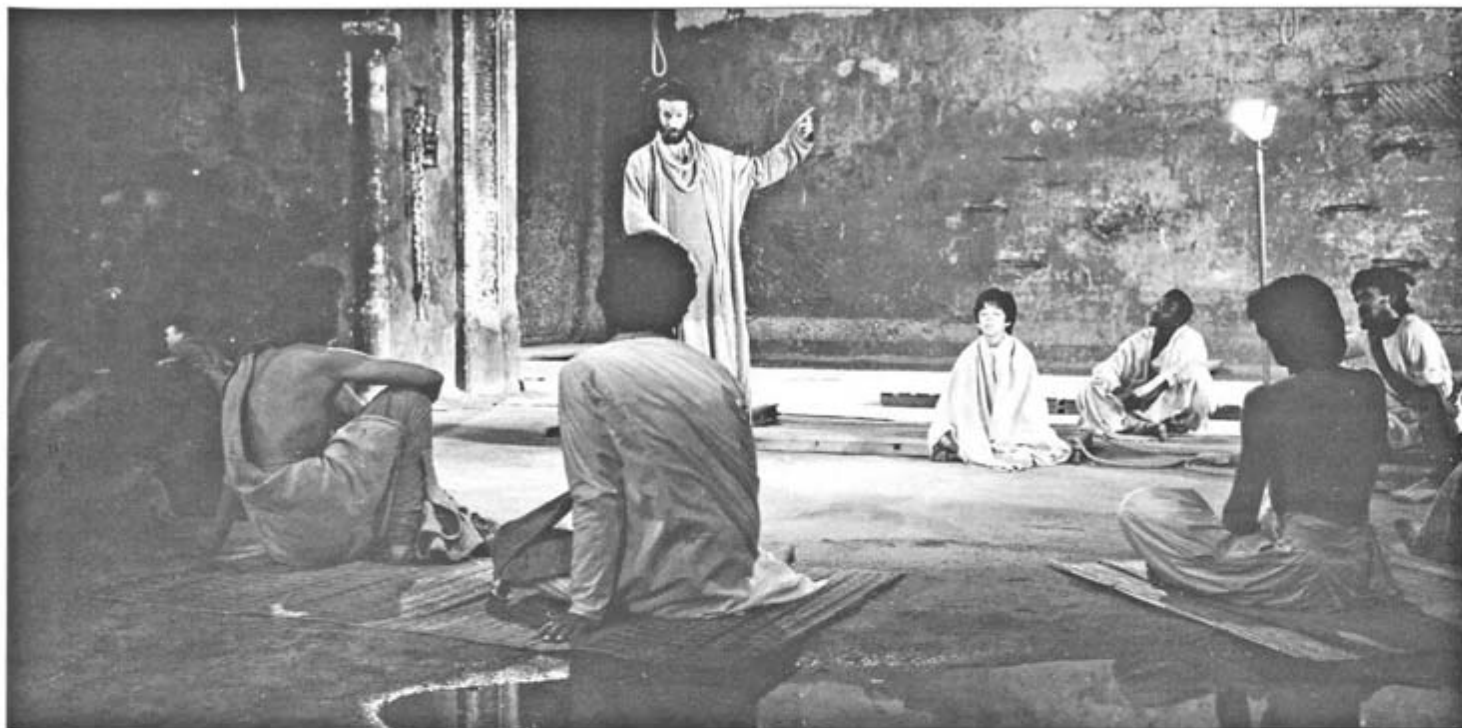
mer lugar, cuando yo veo una obra que me gusta, montada a la perfección, se me disipa el interés por ella, no me quedan recursos para ponerla en escena. Algunos montajes del Berliner Ensemble eran de una calidad tan perfecta, que hicieron que me encontrara en esta situación. Montar *El círculo de tiza* después de Brecht, es como hacer un espectáculo de "Nô" o de "Kabuki". Habría que hacer algo con elementos evidentemente inferiores, y los actores de que uno dispone, no pueden compararse con los que Brecht ha formado durante años para interpretar sus obras. La otra razón es que la humanidad de Brecht, se encontraba más en sus montajes que en sus textos. Para mí ningún texto teatral escrito por Brecht encierra una densidad humana como la suya: siempre hay algo que permanece bloqueado por el compromiso o por la literatura. El trabajo de Brecht -eso es lo que me gusta verdaderamente- siempre me ha parecido que estaba en contradicción con sus teorías.

Babiet. ¿En qué sentido?

Brook.- Cuando conocí a Brecht, - le encontré por primera vez en Berlín en 1950, durante la gira que realizaba con *Medida por medida*, "que yo había montado con la Shakespeare Memorial Theatre Company- siempre discutimos sobre problemas de teatro. Yo nunca estuve de acuerdo con su manera de entender la diferencia entre ilusión y noilusión. En la representación de *Madre Coraje* por el

Berliner Ensemble, se entraba en un mundo de ilusión al 100 por cien, a pesar de los elementos de distanciaci3n: se trataba de unos elementos que conseguían reforzar más aún nuestra relación con una ilusión y nosotros estábamos muy felices de aceptarlos como base de la representación.

Las teorías de Brecht son la esquematización del proceso vital y palpitante que se encuentra en sus obras, tal como él las ponía en escena con sus actores. Ellos son los que crearon objetos que en mi opinión eran el auténtico teatro de Brecht. Para mí ese teatro se encontraba en el Berliner Ensemble de la gran época, mucho más que sus obras. Del mismo modo hoy resultaría muy difícil pensar en el *Príncipe Constante*: como en un texto. Sería posible seguramente ponerlo en escena de otro modo, pero nadie puede impedir que mantengamos presentes el espíritu, la vida, el espectáculo, la obra de Grotowski y de sus actores. Para mí la obra de Brecht, es la influencia de Brecht, la limpieza de las actitudes que mantenía Brecht, la claridad de Brecht, el desafío de Brecht y, sobre todo, Brecht realizado por sí mismo. ¿Entonces, para qué elegir una de sus obras, por qué intentar reconstruirla? ...No. Además no encuentro en ellas valores como los shakespearianos, que en lugar de necesitar el sostén de las teorías, sean capaces de suscitar posiciones, imágenes precisas, por la única fuerza de los



Escenas de *Mahabharata*, obra dirigida por Peter Brook en 1985. (Fotos: Michel Dieuzeide).

elementos que actúan conjuntamente en el instante mismo de la representación.

Bablet.- En *The Empty Space*: usted ha escrito: "Esta es nuestra única posibilidad: examinar las afirmaciones de Artaud, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Brecht; enfrentarlas a la vida directamente, desde el rincón particular donde trabajamos. ¿Cuál es ahora nuestra intención, en relación con las gentes que encontramos todos los días? ¿Tenemos necesidad de una liberación? ¿Una liberación de qué? ¿De qué manera?". En el fondo, en contra de los falsos dogmatismos de los que hablamos todos los días, tenemos muy frecuentemente la impresión de que vuestro trabajo termina en preguntas, mucho más que en respuestas. Eso lo prueba también el sentimiento que a usted le proporcionan las enseñanzas de Grotowski, la lección del Living Theatre, etc., para asimilarlas y llevar las cosas más lejos.

Brook.- Pero yo creo que uno vive precisamente para recibir influencias de los demás. Uno está siempre influido e influye sobre los otros. Uno vive para abrirse en lo posible a otros procesos. Por eso en mi

opinión, no hay nada peor que la prisión intelectual que representa una actitud vinculada a una firma; al hecho de ser identificable por determinados rasgos. Un pintor vende sus cuadros porque están en una determinada línea y no puede asumir, asimilar el trabajo de otro, sin que inmediatamente se le acuse. Sería completamente idiota. Uno vive en un campo que debería ser un campo libre de intercambios.

Todo trabajo, como usted dice, está destinado a plantear cuestiones. En el momento en que uno se da cuenta de que determinadas cuestiones que uno se propone están también planteadas por otros, con una determinada precisión -ese es el trabajo de investigación- a uno le interesa inmediatamente el hecho de que, en la otra punta del mundo, hay alguien que emprende la misma experiencia y uno intenta conocer el resultado para aplicarlo. Es muy simple.

Cuando en 1964 creamos en Londres nuestro grupo de investigación, el Lamda, todavía faltaba mucho para que Grotowski hiciera su primera salida de Polonia y entonces el trabajo del grupo no era nada conocido. Me acuerdo muy bien que en un momento determinado del trabajo, que era un trabajo sobre el sonido, la voz, los gestos, los movimientos, uno de mis colaboradores vino a decirme: "He estado recientemente en Polonia y he encontrado allí un tipo que hace experiencias que a ti te interesarían mucho". Inmediatamente se des-

pertó en mí el interés. Yo sentía necesidad por saber lo que hacía Grotowski.

Por su parte Grotowski me ha contado que, cuando trabajaba en temas que le interesaban, alguien le dijo: "Oye, todo lo que estás haciendo se basa en Artaud". Y en esa época él no sabía absolutamente nada de Artaud. Yo tampoco sabía nada de los demás. Yo rodaba *Lord of the Flies* y acababa de hacer una puesta en escena en Nueva York. Y en Nueva York una mujer contactó conmigo para pedirme que escribiera en una pequeña revista de vanguardia un artículo sobre Artaud; también me pedía que diera una conferencia y que contestase a unas preguntas sobre la influencia que Artaud había ejercido sobre mí, sobre nuestro teatro. Como siempre, yo me encontraba tan poco cerca del lado teórico del teatro, que no tenía la menor idea de lo que podía ser Artaud. Pero el hecho de que esta mujer me escribiera, no solamente con pasión, sino con la convicción absoluta de que era imposible que yo no conociese nada de Artaud, me ha quedado presente para siempre. Un día fui a una librería, vi un libro de Artaud y lo compré. Así fue como conocí a Artaud. Cuando uno hace un descubrimiento, si el terreno se encuentra preparado, termina sorprendido, asombrado, de forma inmediata, pero al mismo tiempo uno no puede sustraerse a la convicción de que todas estas investigaciones, que son defendidas de una manera muy insistente y hasta a

veces fanática por la persona que las asume, son sólo un aspecto, un fragmento del puzzle. Por esa razón yo he realizado determinadas experiencias solamente para impulsar la investigación hasta un determinado objetivo. Si eso da algún resultado, lo mejor es intentarlo inmediatamente. Si alguien ha hecho el experimento de suspender a un actor por las rodillas desde lo alto de un helicóptero, inmediatamente uno intenta ver la experiencia. Y uno encuentra siempre una respuesta artesanal, porque intenta realizar la experiencia con sus propios medios, para ver de qué se trata, para examinar el resultado que es capaz de obtener en sus condiciones.

## Teatro de provocación y coyuntura

Bablet. ¿Entonces usted inicia experiencias basadas en Artaud?

Brook.- Sí, pero antes de decir la más pequeña cosa sobre Artaud, de tener siquiera la menor opinión, emprendimos experiencias directas para darnos cuenta de la relación que había entre nuestros intereses, nuestras preocupaciones y lo que habíamos encontrado respecto a lo que estaba aparentemente indicado por Artaud.

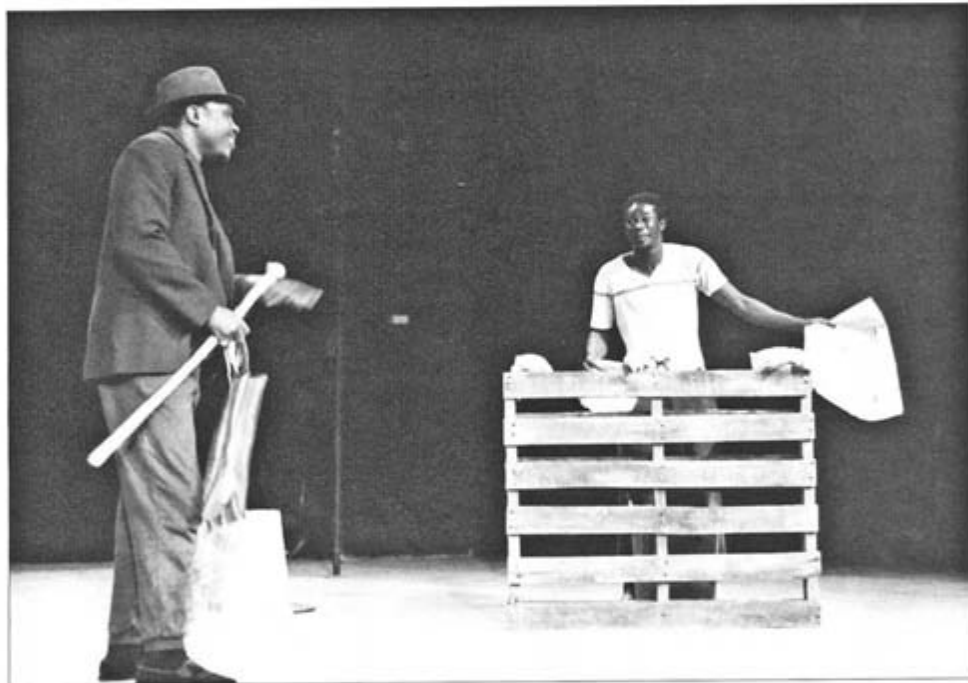
Bablet.- En los años sesenta, en la época de *US*, creo recordar que usted se manifestaba a favor de un teatro de provocación, de conmoción, capaz de arrojar turbación sobre el espíritu del espectador. ¿Representa todavía para usted esta expresión una forma de ideal, el de un teatro que se distinguiría al mismo tiempo del teatro político o didáctico y de un arte fundado especialmente en el impacto emocional? ¿O piensa, más bien, que se trata de una etapa necesaria en aquella época, pero superada hoy?

Brook.- Creo que la respuesta está ya contestada en la referencia a *The Empty Space*, que usted ha citado. "He aquí nuestra única posibilidad: examinar las afirmaciones de Artaud, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Brecht, confrontarlas con la vida desde el rincón particular en el que trabajamos. ¿Cuál es actualmente nuestro propósito de relación con las gentes que encontramos cada día? ¿Tenemos necesidad de una liberación? ¿Una liberación, en qué sentido? ¿De qué manera?". Me gustaría aclarar y precisar un poco más mi pensamiento.

No debemos olvidar la dualidad del teatro. Por un lado, la palabra teatro sirve para todo y es muy importante no perderlo de vista. Si se habla del teatro en la calle, del teatro aquí, del teatro allá, solamente se evoca un aspecto y se olvida que el teatro comprende todo. Nunca se puede decir: "¡Esto es el verdadero teatro!",

"¡Este es el teatro de hoy!". Todo eso es falso. Eso será en todo caso una cara de la medalla. En la otra aparece el hecho de que cada momento en el tiempo, en cada lugar geográfico, en cada ciudad, en el interior de cada ciudad, existe una coyuntura, y en la causa de esta coyuntura hay un cierto tipo de teatro que se convierte provisionalmente en más justo respecto a otros que aparecen como menos justos. Creo que esta relatividad es preciso mantenerla siempre como un criterio dentro de uno mismo, si no se quiere caer en un dogmatismo general. Si se toma como ejemplo la obra de Peter Handke, *Insultos*

tes del Campesino, cuya actividad viene impulsada por la acción política, y que han encontrado su identidad en el momento de la huelga desencadenada hace ya muchos años, han reaccionado de una manera absolutamente justa durante la huelga que marcó la toma de conciencia de un pueblo... Encontraron entonces su camino, el de un verdadero teatro de "agitprop". Hoy las gentes de este mismo grupo Campesino están convencidos de que aun permaneciendo cercanos a la tierra, a los problemas candentes de la actualidad, necesitan desempeñar también otra función, introducir nuevos elementos en la vida de su

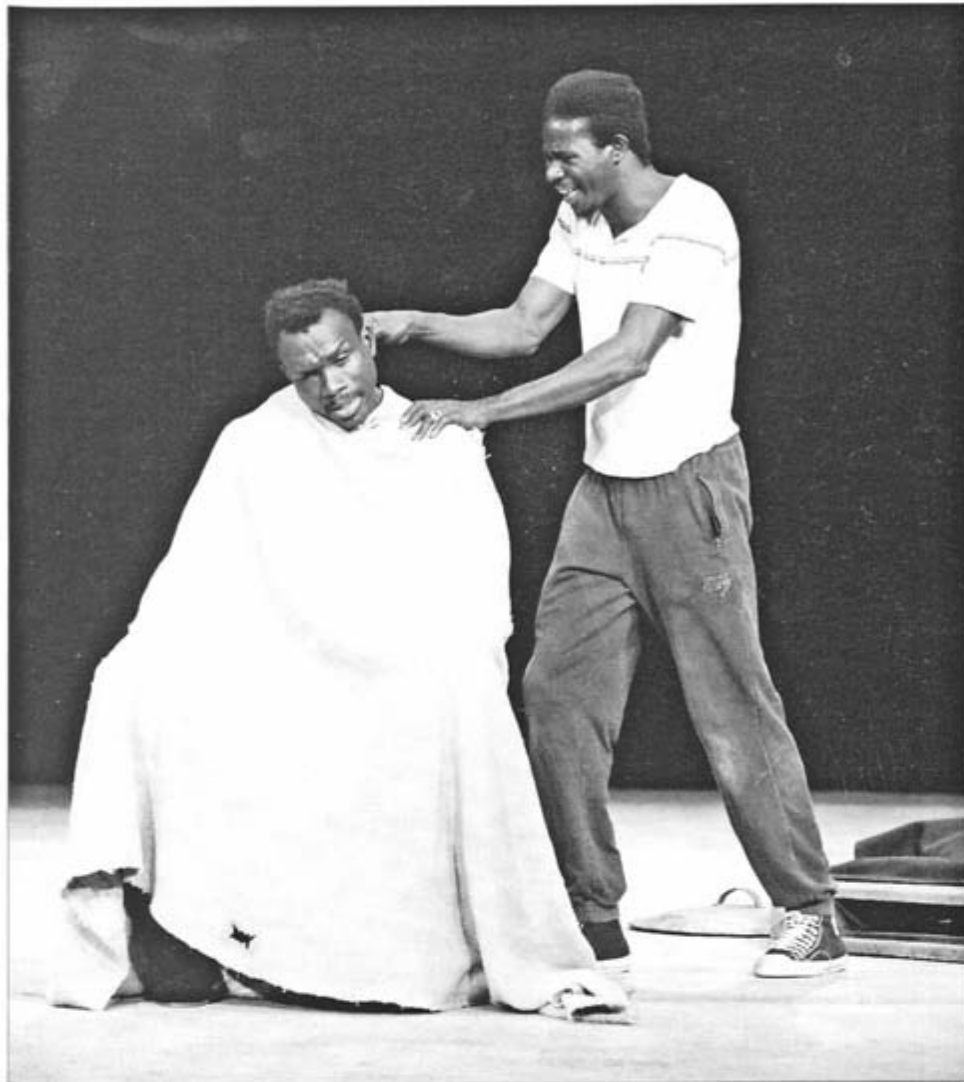


al público, posiblemente Handke pretendió introducir un elemento de conmoción en un teatro del Estado alemán y en aquella época el efecto pudo ser vagamente útil para liberar la forma en general, pero "epatar" hoy a la burguesía de esta manera, me parecería un acto de provocación bastante anodino, que apenas tiene interés y sólo responde a una necesidad de autosatificación. Se puede interpretar la obra delante de un público que de antemano está de parte, y entonces no tendría ningún interés... Interpretarla delante de espectadores incapaces de recibir el shock de manera justa resulta también bastante inútil. Entonces el hecho se convierte en una cuestión táctica, de estrategia global y de táctica local. Vengo de visitar el Teatro Campesino. Parece evidente que las gen-

región además de la expresión, el reflejo de los problemas políticos: la situación no es la misma.

Hay en América del Sur lugares donde la única acción teatral útil consiste en ayudar en la toma de conciencia necesaria para que estalle la revolución. Pero hacer lo mismo en París me parece un juego intelectual. Para los intelectuales o para el público de París, hay probablemente muchos problemas más asequibles. Asir la coyuntura inmediatamente, seguirla, resultará muy necesario. En una población del oriente de Irán, determinados elementos, a causa de la tradición, tienen una importancia decisiva para la supervivencia. Se comprueba, por ejemplo a través del "Ta'zieh", expresión teatral de un misterio religioso: en algunas poblaciones es incluso





Escenas de *Woza Albert*, espectáculo dirigido por Peter Brook, y representado en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1990. (Fotos: Carlos Sánchez y Chicho).

imprescindible para el curso de la vida de las gentes. Si el "Ta'zieh" desapareciera de golpe, estas gentes se verían privadas de algo muy importante en sus vidas. Y no es cierto que interpretarles una obra sobre la explotación pudiera transformar sus vidas de forma útil.

Hay que preguntarse siempre por la cuestión de la eficacia. No se trata de sustituir una necesidad por un eslogan. Hay siempre y en todas partes una necesidad constante de teatro como fuente de ener-

gía y de coraje, de un teatro que alimente al hambre y le dé fuerzas para actuar. En ese sentido, un teatro libre es necesariamente político, y por eso el teatro libre es reprimido constantemente... Siempre me parece peligroso hablar de teatro político, en el sentido estricto de la palabra, sin especificar las verdaderas cuestiones políticas y tácticas: "¿dónde?, ¿con quién?, ¿en qué momento?, ¿cómo?, ¿hasta qué punto?". Las posibilidades de un teatro político son siempre relativas.

Bablet.- Pero la forma del teatro de "provocación" le parece hoy una forma que hay que abandonar?

Brook.- No... Creo que en *The Empty Space* he abordado el problema al decir que en el teatro no hay más que dos acciones fuertes: provocar y afirmar. No se puede afirmar cuando no hay nada que

defender. Hoy resulta inimaginable que un gran espectáculo oficial, en nombre de la sociedad actual, pueda ser algo válido porque un espectáculo oficial es necesariamente la expresión de los valores de la sociedad, y cuando la sociedad llega a un estado semejante al que vivimos, sólo se pueden afirmar mentiras. Entonces el principio que dio posiblemente la fuerza a la tragedia griega -50.000 personas que iban a afirmar los valores de una sociedad en el contexto de un Estado- es impensable hoy. Cuanto más grande es la escala, más difícil resulta encontrar algo que se convierta en elemento de provocación. *Marat/Sade* puesto en escena en Nueva York para cientos de miles de espectadores ha sido un ejemplo típico de teatro de la provocación. La masa del público encaja un gran shock. Parecía evidente que a esa escala lo único que nosotros podíamos hacer era molestar.

### Hablemos de *El sueño*

Con *El sueño de una noche de verano* hemos encontrado uno de esos raros temas que permiten introducir una afirmación: "En fin, yo creo que afirmación y provocación están siempre presentes, en proporciones diferentes, y creo que la afirmación termina siendo casi inevitablemente una provocación".

Bablet.- Acaba usted de decir que *El sueño...* era una de esas escasas obras que os han permitido introducir una afirmación sobre la escena de hoy. ¿Qué tipo de afirmación? ¿No se induce a confusión al espectador?

Brook.- Tratamos de mirar de cerca lo que ocurre en el interior de *Sueño*. Evidentemente -yo lo digo a continuación- todo discurso sobre una obra como *El sueño...*, es un acto de abstracción y, por tanto, de reducción. Un acto de abstracción que no es una forma de llegar a lo esencial, sino de destruirla en nombre de la búsqueda de un armazón. Me han preguntado frecuentemente, ¿cuál es el tema de *El sueño*? No hay más que una respuesta, la misma -no hay nada de cómico en esto- que la que se daría a propósito de una mujer. La cualidad de la mujer es... la mujer y ninguna descripción puede definirla. Es lo mismo que ocurre con los demás fenómenos vivientes, entre ellos el teatro, que no toma su verdadera realidad hasta que no adquiere el carácter de acontecimiento vivo.

Digo esto a modo de preámbulo, para indicar que yo voy simplemente a tocar un pequeño punto del mundo de Shakespeare, y si insisto de este modo en los peligros que se corren al tratar de separar los temas de *El sueño*, es porque demasiadas

puestas en escena, demasiados intentos de interpretación escénica, se basan en ideas preestablecidas, como si se tratara de una ilustración. En mi opinión, se trata en primer lugar de encontrar la vida de la obra; después ya se puede hacer una teoría. Por suerte yo no he tratado de hacerlo antes, porque la obra no habría podido ofrecer sus elementos fecundos a quienes tenían como responsabilidad ofrecerla delante del público.

Una vez precisadas estas cuestiones, se puede decir que en el centro de *El sueño* hay continuas referencias al amor. Todo remite a ello, incluso la estructura de la obra, su música; lo que la obra exige de sus intérpretes, es la creación de un cierto clima de amor en el momento mismo de la representación, para que ese concepto abstracto -el término amor es en sí mismo perfectamente abstracto- se transforma en algo tangible. La obra nos sitúa ante un amor, cuyas formas se hacen cada vez más tenues, a medida que avanza. El amor se convierte así en la gama del amor y entramos poco a poco en sus distintas modas y tonalidades. Evidentemente, el amor es un tema que compromete al hombre por completo. Ningún hombre, ni siquiera el más esclerótico, el más frío o el más desesperado, deja de ser sensible a él, aunque no sepa muy bien lo que es. O bien tiene una experiencia concreta, en la que se afirma su existencia, o experimenta su privación, que es también otra manera de experimentar su existencia. La obra alcanza pues a todo el mundo.

Pero se trata de una acción teatral: inmediata, obligatoriamente, la obra sobre el amor se convierte en una obra sobre lo contrario del amor; sobre el amor y sobre lo que se levanta contra el amor. Y se subraya que el amor, la libertad y la imaginación se encuentran estrechamente entrelazados. Por ejemplo, justo en el comienzo de la obra, el padre, en un parlamento intenta impedir el amor de su hija y uno se asombra de que el parlamento más largo de la obra esté encomendado a un personaje aparentemente menor, hasta que se descubre la importancia real de sus declaraciones. Lo que dice refleja algo más que la simple lucha generacional (un padre que se opone al amor de su hija, porque él la ha destinado ya a otro hombre), pero aclara las razones de su desconfianza respecto al muchacho que ama a su hija: nos lo describe como un ser lleno de fantasía, que se deja guiar por la imaginación, lo que para él supone un absoluto defecto.

A partir de este pequeño inicio argumental uno puede comprobar cómo en todas las obras de Shakespeare, esta oposición entre el amor y aquello que se le

opone; entre la imaginación y el sentido de lo concreto, aparece reflejada en una multitud de espejos. Como siempre Shakespeare baraja las cartas. Si se pregunta a cualquiera por su opinión sobre el conflicto planteado, se podrá comprobar el fenómeno de la asociación y como intervienen las ideas preestablecidas. Por ejemplo: "El padre es injusto porque está contra la libertad de imaginación", esta era la actitud común en 1968.

Al comienzo de la obra, ese padre aparece pues como un padre clásico, que no comprende la evolución ni el espíritu de los jóvenes, su poesía. Pero más tarde se descubre que tiene razón, porque esta vida en la imaginación que vive el pretendiente le conduce a acciones absolutamente desagradables para su hija. Es como una gota derramada en sus ojos, que actúa con la fuerza de una droga capaz de reforzar sus tendencias naturales. Entonces su amor se transforma en un odio tan fuerte, que adquiere carácter religioso. Habla en términos que pudieran entresacarse de *Medida por medida*, denuncia a esta hija con una violencia que, en la Edad Media, haría que unas gentes llevaran a otras a la hoguera. Pero al final de la obra uno se encuentra completamente de acuerdo con el duque, que rechaza al padre en nombre de un amor en el que se descubre transformado.

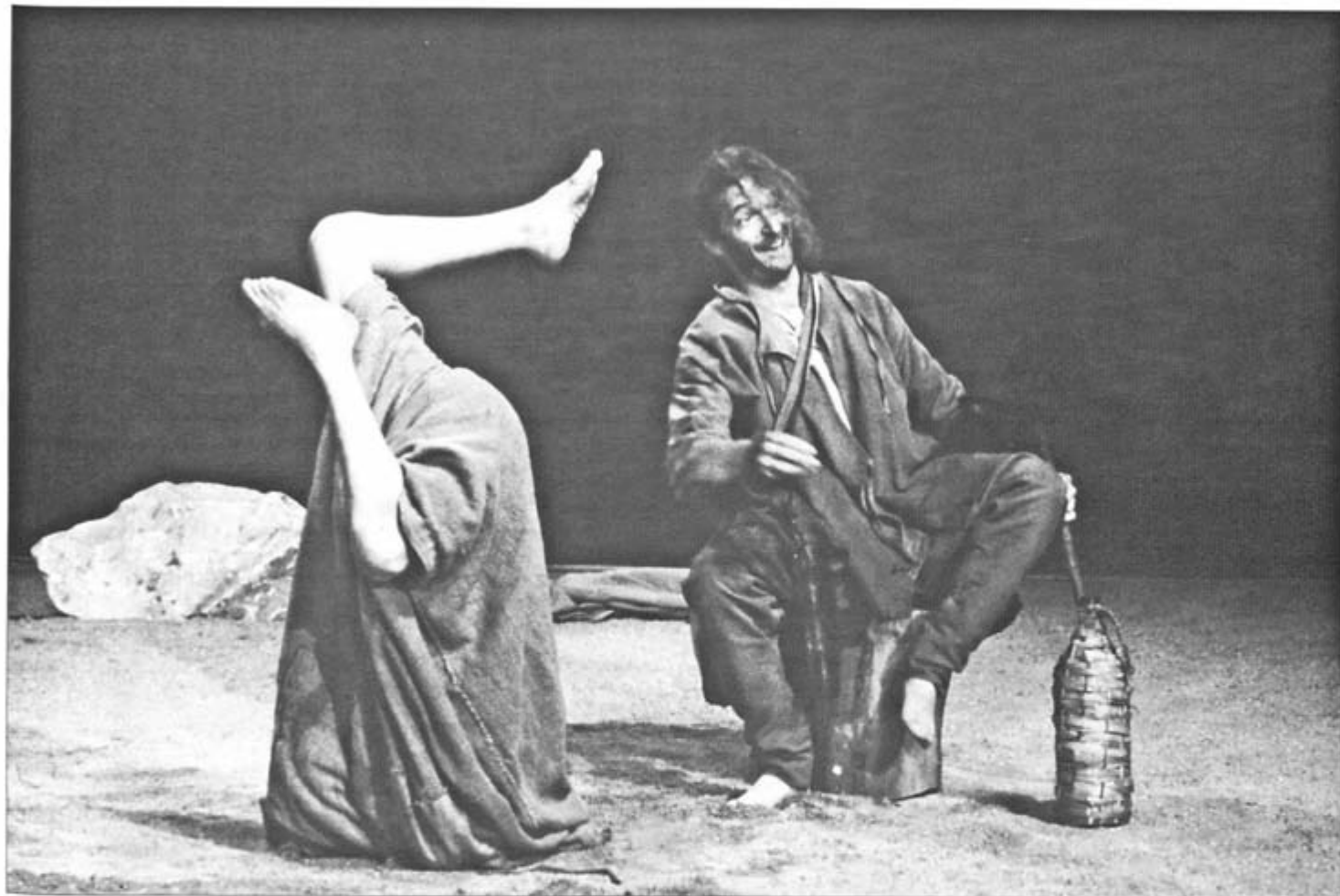
Se asiste así a un juego del amor de cara a las barreras psicológicas, en su contexto metafísico, que nos hace seguirle como una fuerza universal y que nos remite a la proposición de Tatania según la cual, la oposición entre Oberon y ella resulta un asunto esencial, primordial.

La obra posee una gama extraordinariamente rica en fuerzas universales y en sentimientos pero finalmente, en su última parte, todo su movimiento radica en un contexto puramente social, en el que se reagrupan todos los temas. De repente nos encontramos en un universo descrito con un realismo muy exacto por el mismo Shakespeare que en unas páginas antes nos entregaba un juego de imaginación pura entre Titania y Oberon, a propósito del que sería totalmente absurdo hacerse preguntas de tipo realista como, ¿Ha querido Shakespeare expresar determinadas ideas políticas cuando habla de una reina como Titania? Es el propio Shakespeare quien nos introduce en un medio social muy preciso: el encuentro entre dos universos, los obreros y la corte, el mundo rico, elegante, digamos sensible, que como ocurre en todo el teatro clásico (en Marivaux, por ejemplo) ha tenido la oportunidad de cultivar la finura de los sentimientos pero que es completamente insensible, e incluso desagradable, en su actitud fren-

te a los obreros, ante los que reacciona instintivamente con un desprecio aristocrático.

Al comienzo de la escena de la corte, hay gentes que han pasado toda la obra moviéndose en torno al amor, que serían perfectamente capaces de dar conferencias sobre él, pero que se encuentran de repente sumidos en un contexto que aparentemente nada tiene que ver con el amor (con su amor, han resuelto todos sus problemas): el de la relación con una clase social distinta, frente a la que se encuentran completamente desarmados. No se dan cuenta de que entonces también se trata de amor. Frente a ellos, una clase distinta. Uno puede comprobar que todo está perfectamente situado por Shakespeare. La Atenas de la obra se parece a la Atenas actual. Los obreros, como ellos mismos confiesan desde la primera escena, tienen pánico a las autoridades; si se equivocan, aunque sea en cosas mínimas, serán colgados, cosa que tiene muy poca gracia. Al salir del anonimato se arriesgan efectivamente a terminar ejecutados, al mismo tiempo les atrae irresistiblemente la zanahoria de los seis peniques al día, que les permitirían salir de la pobreza. Pero su verdadero móvil no es ni la gloria, ni la aventura, ni la pasta, esto aparece muy claramente y debe guiar a los cómicos encargados de interpretar esta escena). Estos obreros que nunca trabajaron con sus propias manos, como se dice en la obra, aplican a un trabajo de la imaginación exactamente el mismo amor que el que era tradicionalmente la base de la relación artesanal entre el hombre y sus herramientas y que hoy se encuentra bien mermado. Eso es lo que le da toda la fuerza y también un verdadero, sentido cómico a esas escenas. Estas gentes hacen esfuerzos grotescos, desde un cierto punto de vista, porque llevan la torpeza hasta su límite, pero al mismo tiempo asumen su tarea con tal amor que sus desafortunados esfuerzos cambian de significado ante nosotros.

Se invita al público a adoptar la postura fácil de la corte: Encontrar que aquello es simplemente ridículo, y reír placenteramente cuando se trata de tomar a broma el esfuerzo del otro, retrocediendo un poco, porque sienten que no pueden identificarse exactamente con este cortejo, con estas gentes que son en verdad demasiado estrepitosas y demasiado desagradables. Pero poco a poco uno se da cuenta de que los artesanos que trabajan en la incompreensión y con un amor por su oficio que parece sorprendente practican en un género que es el teatro, en el que para ellos lo imaginario se asume con un profundo e instintivo respeto. Se descubre



*La tempestad*, de Shakespeare, dirigido por Peter Brook en 1990. (Foto: Guilles Aregg).

que existir en una obra nada tiene que ver con una actitud profesional. Muy frecuentemente en otros montajes la escena de los artesanos está falseada, porque los cómicos basan su interpretación sobre actitudes puramente profesionales (saben en qué consiste montar una pieza) pero reducen de ese modo el misterio y el embrujo de los aficionados, que tocan con sus dedos un mundo extraordinario que trasciende su experiencia cotidiana, y hacia el que se sienten atraídos.

Esto aparece muy claramente en el muchacho que interpreta una chica. Apparentemente, tiene todos los ingredientes precisos para resultar cómico en la situación, pero poco a poco, a través de su amor por su trabajo, se descubre que hay

otra cosa. En nuestra representación, el actor que interpreta este personaje, es un fontanero que ha comenzado a hacer teatro hace muy poco tiempo, y que ha comprendido perfectamente la relación que debía establecerse, esta especie de amor sin forma y sin nombre, por algo que se le escapa. Este muchacho que debuta en el teatro interpreta a alguien que también debuta en el teatro, y a través de su identificación y de su convicción, uno descubre de repente que, sin saberlo, estos desdichados artesanos están dando una lección... o mejor, quizás no sean ellos los que dan la lección, sería preferible decir que a través de ellos se está dando una lección. Los artesanos son capaces de establecer una relación entre el amor profesional y una tarea completamente distinta, mientras que la corte no ha podido establecerlo entre el amor sobre el que diserta tan bien y su simple situación de espectadores.

Poco a poco este sentido se hace cada

vez más concreto, hasta que una verdadera comprensión llega a establecerse entre todos los presentes y por un momento la situación se transforma completamente. Una de las imágenes centrales de la pieza es la pared. Y en un momento dado esa pared desaparece. Esta desaparición de pared de la que habla Bottom, está provocada justamente por la acción de un amor que está presente con mucha frecuencia, pero se encuentra dirigido falsamente, lo que conduce al lugar contrario de lo que la persona pretendía (como es el caso de Titania). Entonces, por lo que respecta a la comprensión, el descubrimiento del amor se realiza de una forma precisa, cuando todos los valores están presentes, una fuerza extraordinaria aparece y penetra en la situación y esta fuerza es una fuerza transformadora. Desde este punto de vista, para mí hay algo ejemplar en la obra en relación con la búsqueda de un teatro de hoy.

*El sueño...* toca de una manera aparen-



temente ligera, la cuestión fundamental de una posibilidad de transformación que sólo existe si determinadas cosas se comprenden mejor. Allí se hace una llamada a una reflexión sobre lo que es el amor. Se ponen de relieve todos los aspectos y se nos presenta una situación social particular, con la que nosotros podemos medir otras situaciones. Por la sutilidad de su lenguaje la obra suprime cualquier tipo de barreras levantadas por los prejuicios. No es una obra que provoque resistencias, que cree un malestar, en el sentido habitual, porque aun los peores enemigos en el campo social, pueden encontrarse en *El sueño de una noche de verano*, con la impresión de que la obra nada tiene que ver con su vida. Pero si le prestan una atención sensible y fina, se verán obligados a entrar en un mundo cada vez más plagado de contradicciones. Si quieren abrirse a la obra, podrán penetrar en una zona en la que la acción verdadera remueve cualquier idea esclerotizada. De una manera sutil se llega así al efecto de malestar, de incómodo.

## El sentido de una investigación

Bablet.- En 1964 usted inicia una investigación paralela a la de sus realizaciones en el Aldwych Theatre y más tarde en 1968 usted impulsa en París el Centro Internacional de Investigación Teatral. ¿Cuál era para usted el propósito de su investigación y si ese objetivo sigue siendo el mismo hoy?

Brook.- En el principio, el objetivo era la extensión de la gama, simplemente eso... Por eso ese trabajo era perfectamente factible en el interior del Royal Shakespeare Theatre. Nos propusimos en primer lugar explorar lo no verbal, como una necesidad absoluta para un teatro, condicionado y comprimido, en la que se daba una excesiva importancia a lo verbal, no sólo como si no existiera ninguna otra forma de expresión, de comunicación sino incluso de realidad. La exploración ha llevado desde esta época (ahora se ha convertido en una experiencia habitual y muy común) en dirección hacia lo que el cuerpo es capaz de asumir, en silencio, a través del gesto, mediante el sonido puro y sobre la relación posible entre estos elementos y la expresión verbal. Se trataba de una apertura, de la ampliación de un campo. Evidentemente, la cuestión de la interpretación del actor se encontraba inmediatamente planteada; también la de la relación entre el actor y el espectador, la de la arquitectura, la de las relaciones psíquicas. Pero, naturalmente, desembocamos también en el problema del contenido. Incluso si buscamos hoy el equivalente de la experiencia shakespea-

riana, uno de los aspectos más importantes del trabajo no estaría basado tanto en experiencias emocionales, cuanto en el contenido social. Es decir, que no nos hemos detenido en el problema de método. La búsqueda del tema ha ocupado un lugar persistente en nuestra investigación. En la época de *US*, el tema de Vietnam constituyó también una manera de abrir el teatro de Shakespeare.

El Centro Internacional de Investigación Teatral es algo mucho más concreto. Evidentemente hemos trabajado sobre el actor, el espacio, el espectáculo fijo, el espectáculo en movimiento; pero no es esa la dirección en la que se orientan nuestras investigaciones. Se trata más bien de indagar en la condición, en las obligaciones que propone un grupo internacional. Los integrantes del Centro vienen de Japón, de África, de Alemania, de Francia o de América...

Un grupo internacional no puede proponerse el tema de lo verbal. Cuando se reúnen gentes que vienen de diferentes partes del mundo, es preciso encontrar un modo de relación. No se puede trabajar en lo verbal sin dar una preferencia a una lengua sobre otra, y si se utiliza prioritariamente una lengua, se está subrayando que, si es verdaderamente práctico, determinadas personas no pueden abrirse a una lengua extranjera. La idea de un teatro fundado sobre la lengua, sobre el idioma, fue completamente desechada.

Bablet.- Pero las gentes de su grupo no sólo se diferencian por sus idiomas. Pertenecen de manera muy fuerte a culturas distintas.

Brook.- Cuando comenzamos a trabajar con este grupo internacional, inmediatamente todos cuantos comenzaron a interesarse por esta experiencia desde el exterior creyeron que se trataba de un intento de síntesis; que cada uno iba a enseñar sus trucos y que nos íbamos a dedicar a intercambiar nuestras experiencias. Pero no ocurrió exactamente así. No puede existir una pretendida síntesis que se base en el intercambio de técnicas. Hacer actores aún más expertos, puede ser el objetivo de una escuela de perfeccionamiento, pero no el de un centro de investigación.

Buscamos lo que da vida a la cultura. En lugar de adoptar la forma cultural en sí, intentamos descubrir lo que anima esta forma. Es necesario que el actor trate de salir de su cultura y sobre todo, de sus estereotipos. Finalmente a cada instante la vida dibuja sobre el africano más inteligente y más flexible una imagen de africano y sobre el japonés, la de un japonés. Ese fenómeno se reproduce también en el interior de un grupo, donde a cada instante la

admiración de los compañeros puede, por ejemplo, reforzar a uno de los miembros en una serie de funciones. Nuestro primer trabajo consistió en intentar dirigirnos, no hacia la búsqueda de la neutralidad, sino en un sentido completamente opuesto. Cuando se despojan de sus tics étnicos, el japonés es más japonés que nunca y el africano más africano. Y se alcanza un nivel en el que las formas no están congeladas. Aparece una nueva situación que permite a las personas de orígenes diferentes un nuevo acto de creación. Pueden crear juntas, y lo que crean adquiere otro color. El fenómeno adquiere características musicales, donde todos los sonidos mantienen su identidad, pero se agrupan para suscitar un nuevo acontecimiento.

Si conseguimos alcanzar esta creación, la razón es la siguiente: dentro del microcosmos de nuestro grupo existe una posibilidad de contacto a un nivel muy profundo. Y es posible para gentes que no tienen en común ni un idioma ni unas referencias (folklore, cotidianidad...) contactarse de una manera muy real por medios telepáticos instintivos. Pero todo nuestro trabajo nos demuestra que no se puede llegar hasta allí más que si se dan determinadas condiciones: una cierta concentración, una determinada sinceridad, un grado de creatividad. Si ese microcosmos de doce personas es capaz de crear colectivamente, el acontecimiento creado por esas doce personas puede ser del mismo modo recibido por otras. Nuestro fin es, en contra de determinadas corrientes, buscar aquello que en el teatro puede ser recibido del mismo modo que lo es la música; en la medida en que la música no es necesario encasillarla. Una determinada música crea siempre una determinada respuesta, sean cuales fueren la edad, la clase social o la situación de los receptores. Es algo que se comprueba hoy a través del pop y de toda la música influenciada por los cánones de la India.

Toda música viva puede alcanzar el corazón de cualquiera y ejercer así un determinado efecto. Nosotros buscamos algo que en el teatro se corresponda con ese fenómeno, no solamente en las formas de música teatral, sino en los gestos movimientos, formas y situaciones en las relaciones entre dos, tres o doce seres. ¿Cuáles son los elementos que pueden ser reconocidos como humanos y por tanto como verdaderos? En cualquier tipo de teatro sólo hay un punto en el que uno puede ser lo suficientemente dogmático. Y es que el teatro no puede aburrir. El teatro debe estar vivo, si no, es insoportable. La dialéctica entre el aburrimiento y el interés, lejos de ser superficial es muy profunda y la pregunta "¿qué es lo que suscita el inte-

rés?" es verdaderamente muy importante. Pueden darse con mucha mayor facilidad respuestas teóricas y decir, por ejemplo "esto debiera interesar". Por desgracia, muy frecuentemente ese debería no se corresponde con la realidad práctica y uno llega a decir: "Esto debiera haberles interesado, y si no ha sido así, ¡la culpa es suya!".

Lo que siempre suscita el interés es lo humano. Se trata de un fenómeno difícil de comprender y se tiene el peligro, al abordarlo, de oscurecerlo con el sentimentalismo. Así pues, si lo humano está presente de una manera adecuada, se acepta, pase lo que pase al lado suyo. A Brecht le gustaba contar el ejemplo del accidente en la calle, pero nosotros podemos recurrir a una utilización diferente de la suya. Hay algo que hace que las gentes se detengan. ¿Por qué se paran?

La propia orientación de nuestra búsqueda explica que todo nuestro trabajo se funda en la ausencia de medios exteriores. No hay más que un tapiz.

Para volver a uno de los primeros puntos de mi contestación a su última pregunta, diría que para que pueda establecerse una relación con el público al que vamos a dirigirnos, es preciso que el grupo internacional sea un pequeño mundo, que se funde, no en la unión de unas gentes que se comprenden fácilmente, sino sobre la diversidad y el contraste, una diversidad incluso respecto a la propia imagen del público. Al poner en marcha un grupo internacional, me he esforzado en cumplir uno de los principios básicos que ha estado siempre presente en la formación de un grupo. Para que un grupo pueda ser espejo del mundo, es preciso que esté integrado por muy distintos elementos. Por ejemplo, en la comedia latina, las compañías que interpretaban a Plauto: había un viejo,

un muchacho, una muchacha bonita, una mujer muy fea, un chico muy ágil, una especie de personaje grueso, rebelaiano, mitad Falstaff, mitad payaso desmedido, etc. Y este muestrario, esta gama de colores, era el reflejo de una determinada sociedad. Hoy, en el interior de la nuestra, la tipología se encuentra más diluida -bastaría para darse cuenta de ello, con comparar las caras en el metro o en la terraza de un café con los que nos presentan los grabados de Hogarth o de Goya-, las condiciones de la vida urbana han disimulado esas diferencias de tipología sobre moldes más anónimos, donde los conflictos, las diferencias, las luchas están más ocultas. Esta especie de endulzamiento de las aristas del exterior es muy malo para el teatro. Con mucha frecuencia, los grupos que se forman, en lugar de buscar los conflictos, pretenden fundarse sobre el acuerdo, por ejemplo, de una comunidad de ideas. A mí, por el contrario, me ha parecido que la creación de un grupo internacional ofrecía la posibilidad de encontrar una oposición

Escena de *Mahabharata*, espectáculo de Peter Brook. (Foto: Michel Dieuzaide).



muy fuerte y beneficiosa de colores, tan profunda como la de los personajes de la *commedia dell'arte*.

Bablet.- Al orientarse hacia lo humano, ¿su investigación trasciende el cuadro de las investigaciones más comunes, basadas en la expresión vocal o corporal?

Brook.- Creo que la cuestión más difícil es la siguiente. En el aspecto humano, todo el trabajo de investigación estriba en el mismo problema: ¿cómo salir de los estereotipos, de los esquemas, del corsé de las ideas teóricas? En teatro es muy difícil que la proposición de un autor sea algo diferente de una idea teóricamente viva, pero que ha llegado a ser teórica, pero no permanece viva; una idea, pues, que fija, que orienta el comportamiento del autor de tal manera que le resulta difícil presentar la menor cosa que destile el más pequeño aliento de vida.

Me parece, lo mismo que le ocurre a otras muchas personas que ha experimentado en el terreno del cuerpo, de la voz, del movimiento, etc., que es mucho más fácil de abrir allí un camino que en el terreno del comportamiento, que es igualmente clave y fundamental. No es ninguna casualidad que después de diez años la vanguardia busque continuamente servirse del comportamiento. Por ejemplo el *happening* y el teatro en el que ha repercutido. El actor ha quedado reducido al estado de objeto o de soporte del objeto. Es cierto que este objeto expresa algo verdadero sobre nuestra época. Pero es interesante contraponer a este actor el que nos presentan los libros de Stanislavski. Para Stanislavski la búsqueda muy sincera, muy real de la época, de una pureza y de una honestidad de actitud por parte del actor, consistía en la búsqueda de una comprensión del comportamiento, de las manifestaciones del hombre. ¿De dónde viene ese enorme interés por los personajes? ¿Cómo interpretarles?

Por otra parte, Brecht ha acuñado proposiciones enormemente ricas para comprender los estereotipos de una manera crítica, pero su concepción del sentido crítico no permitía la búsqueda del resorte real, interior de los grandes estereotipos que él admiraba, los del cine mudo, y esta investigación no le interesa especialmente a un teatro que tiende a pronunciar proposiciones políticas a través de estereotipos fosilizados.

Pero para los que buscan con una gran sinceridad, el interés raramente se basa en lo que anima al hombre, en lo que permanece en el origen de las manifestaciones humanas. Se llega a algo muy delicado: ¿cómo encontrar situaciones dramáticas que sean al mismo tiempo territorios de exploración?

Finalmente, el problema de verdad delicado es el del hombre, en un contexto determinado. El decorado no es el contexto. ¡Qué error ha sido creer que el realismo está ligado a un realismo de imitación! que la expresión de un contexto social exige un aparente realismo del decorado! También aquí es Shakespeare quien nos guía; Shakespeare, para el que el realismo es un realismo de relaciones: poco importa que se le interprete delante de decorados neutros, invisibles, o construcciones mastodónticas que recuerden el mundo exterior, si la expresión de las relaciones es justa. Pero la solución stanilasvskiana no nos permite alcanzar esa exacta expresión de las relaciones, porque nos conduce a la anécdota. Nuestra investigación en cambio, se basa en los problemas.

### La experiencia africana

Bablet.- Dentro de poco usted partirá en dirección a África con el grupo del Centro de Investigaciones para permanecer allí varios meses. ¿Cuál es el objeto de este viaje? ¿Qué espera usted de él?

Brook.- Vamos a introducirnos voluntariamente en una situación de extrema dificultad. Vamos a intentar -por eso hemos elegido África- interpretar allí donde no tenemos credibilidad ni fama alguna.

Bablet.- ¿Qué quiere decir?

Brook.- Donde ningún elemento previo va a ayudarnos en la comunicación. Si usted crea un espectáculo en una ciudad con elementos conocidos, aunque sea una obra de Shakespeare, el público posee un conjunto de referencias previas que facilitan la comunicación. En África vamos a presentarnos en una situación virgen por todas partes, porque el hecho de no ser una compañía impide cualquier comunicación que pudiera ser inmediata y fácil en otro caso.

Bablet.- ¿Dónde van a representar ustedes? ¿en las ciudades?

Brook.- No, de ninguna manera, en los pueblos.

Bablet.- Pero ¿en qué país?

Brook.- Vamos a visitar varios. Atravesaremos el Sahara para recorrer a continuación cinco países, Nigeria, Niger, Togo, Mali y Dahomey. Vamos a entrar en los pueblos para representar.

Bablet.- ¿Qué es lo que van a representar?

Brook.- Un montón de cosas que estamos preparando. Por supuesto, taller de investigación significa taller de creación y no vamos a África para investigar en los temas de Molière, ni en los fragmentos de la tragedia griega. Vamos a presentar elementos que nosotros mismos mismos hemos desarrollado porque tienen un sen-

tido para nosotros, para nuestro grupo, porque atañen a determinadas cuestiones que para nosotros están vivas, reales...

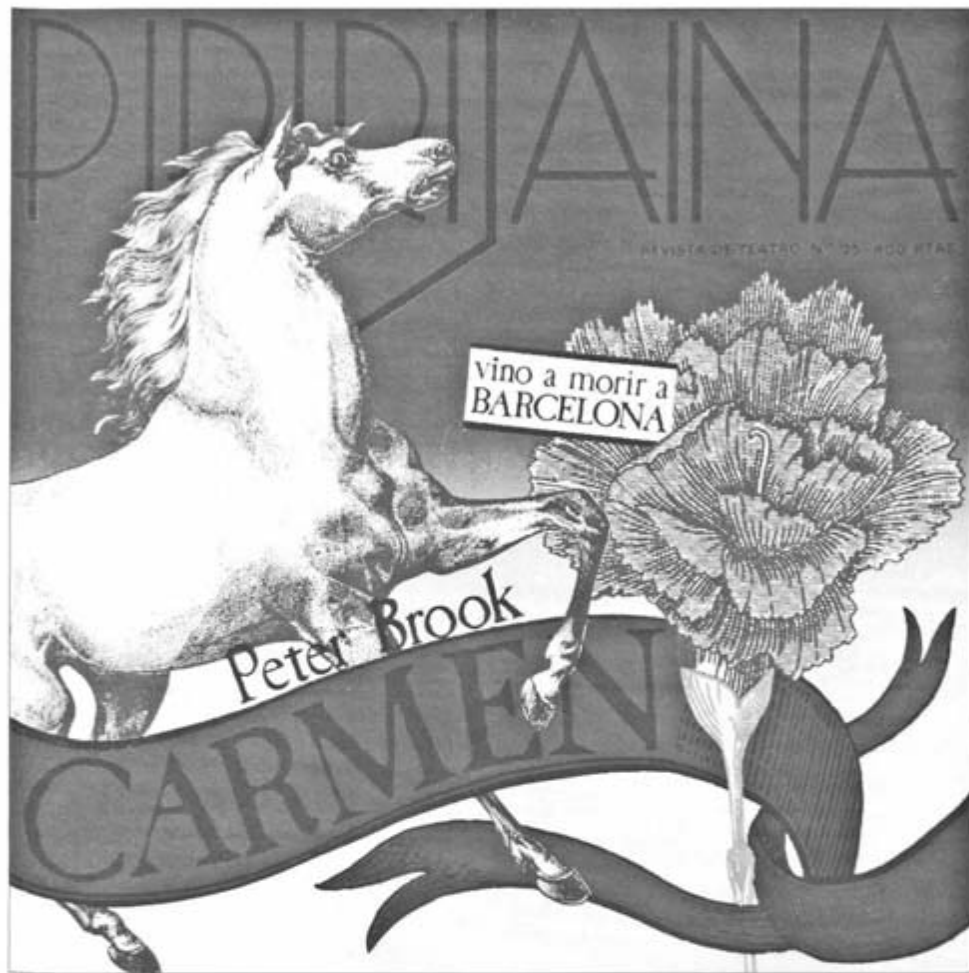
Bablet.- ¿Podría darnos algunos ejemplos?

Brook.- Es muy difícil hablar de ello, pero... hemos elegido temas, relaciones que adoptan a veces formas cómicas y otras, dramáticas. Son relaciones entre determinadas manifestaciones humanas que resultan muy reales para nosotros, y por lo tanto apasionantes. Por eso buscamos formas que puedan dar testimonio de ello, que pongan en juego sus elementos. Utilizamos todos los medios de expresión a nuestro alcance, la danza, el canto, etc.

Nos damos perfecta cuenta de que nos resulta imposible apoyarnos sobre cualquier soporte teórico. Por ejemplo, si nos sentimos interpelados por un mito, digamos un mito griego, o un mito americano de raíz india, importa muy poco que el espectador comparta o no con nosotros las referencias previas. Se puede -yo creo que se tiene derecho a hacerlo- pero uno puede siempre establecer un vínculo intelectual que haga que el espectador sepa, cuando se abre una caja, que se trata de la caja de Pandora. Pero nosotros estamos obligados a adoptar una actitud muy diferente: si es cierto que el mito está siempre presente, que significa algo, ya no es necesario crear una referencia mítica. Se trata, por ejemplo, de tener una puerta, y de abrirla de una determinada manera, para que el elemento mítico comience inmediatamente a actuar. Basta, incluso que aparezca una puerta para que se plantee la cuestión fundamental, ¿qué hay detrás?, ¿por qué se ha abierto de este modo?, ¿qué significa entrar por ella? Cuando se desarrolla esta experiencia de forma adecuada, se puede hacer a continuación un teatro que existe en el presente y que no depende de una estructura de referencias que terminarían por dar a esta puerta un valor considerado ideal, de cara a un proyecto de revisión cultural sobre el pasado. En ese sentido, nuestra experiencia podríamos calificarla como teatro directo.

Para nosotros se trata de saber si, con elementos simples, una serie de acciones realizadas sobre la superficie de nuestro tapiz, son capaces de despertar la atención, de suscitar el interés de los pequeños, de los jóvenes, que quizás ya han viajado a la ciudad, o de los viejos que nunca abandonaron la aldea. ¿Podremos encontrar factores comunes? Estos factores estaban presentes en el circo, pero allí se referían exclusivamente a las acciones puramente corporales. También en el cine mudo, cuyos productos, fabricados en California, han conseguido llegar al mundo





Portada del nº 25 de *Pipirijaina*, donde aparece un monográfico sobre la obra *Carmen* dirigida por P. Brook.

entero, donde precisamente las acciones fundadas en las relaciones humanas resultaban inmediatamente comprensibles. No buscamos resultados más complejos o más sofisticados que los que intentaron las obras -ricas y sofisticadas-, de la tradición teatral que hemos heredado: llevamos cosas muy sencillas en el equipaje.

Bablet.- Entonces usted va a África en primer lugar para comprobar las reacciones de un público que será suyo y para examinar el grado de comprensión de su lenguaje...

Brook.- Sí...

Bablet.- ...más que para estudiar sobre el terreno las manifestaciones teatrales africanas, propiamente dichas.

Brook.- ¡Por supuesto! Pero tenga en

cuenta que las dos cosas están muy ligadas. Si se tratase simplemente de encontrar un terreno virgen y un público que no haya sufrido las influencias externas, podríamos también haber ido a la región de los esquimales, o a cualquier otro sitio. En África se da un doble elemento importante. Por una parte, en el nivel de las aldeas, pocas civilizaciones actuales permanecen tan fuertemente marcadas por la ausencia relativamente cuidada de influencias exteriores; por otra parte, uno puede encontrarse con gentes que no tienen la inocencia naïf que muchas veces se les atribuye, pero son dueños de una cultura rica, profunda, compleja, que engloba toda la vida. Ellos han desarrollado una relación muy intensa con el mundo invisible. El africano tiene un sentido muy profundo del concepto del doble, que está en la base de toda experiencia teatral. Y no lo han adquirido por sofisticación, sino a través de un vínculo natural entretejido con todas las formas de ceremonia, de relatos, de ritos

de iniciación. Todo lo que sucede en medio de los espectadores tiene una doble existencia. Un hombre levanta un brazo y flotando en torno suyo, suscitada por su propio gesto, se dibuja la imagen de algo completamente distinto. Ese es el fundamento del "makebelieve" teatral (el mecanismo de hacer creer, de suscitar una ilusión). Se trata de una función natural de la imaginación humana que sabe responder de manera doble a cuanto se le presenta, de ver las dos imágenes a la vez. Vivir sobre imágenes múltiples de una manera completamente natural, como si la vida fuera verdaderamente una cara que uno contempla y un conjunto de caras más que no ve, pero que pueden estar presentes de forma simultánea, es algo que se encuentra en el centro mismo de las ceremonias africanas. Nuestra necesidad no es exactamente la de ver la reacción del espectador africano, sino la de sentir las posibilidades de relación en el interior del espectáculo y esta necesidad se encuentra muy íntimamente vinculada al hecho de que vamos a interpretar en lugares donde no existen manifestaciones teatrales propiamente dichas, sino ceremonias que van en la misma dirección en idéntico sentido, que responden a premisas semejantes.

### ¿La búsqueda de un nuevo lenguaje?

Bablet.- ¿Usted intenta, entonces, la búsqueda de un nuevo lenguaje? ¿Pero para hablar de quién? ¿Para hablar de qué?

Brook.- Si me lo permite, creo que usted riza el rizo con esta pregunta. Esa cuestión es un círculo cerrado. No se puede encontrar una respuesta porque está completamente cerrada sobre sí misma la pregunta. Yo nunca diría que estamos a la búsqueda de un lenguaje, porque para buscar un lenguaje es preciso tener algo que decir y cada quien tiene algo que decir. Creo que esta separación entre el que dice y el que escucha, termina conduciendo a todo lo que está cerrado y se opone a la fuerza misma de la forma teatral. La forma teatral no existe para que un grupo de gentes pueda contar, decir, no se trata de una forma de comunicación a través de la que una persona explicaría determinadas cuestiones a otra, una forma en la que existiría por un lado el que emite un mensaje y por otra el que lo recibe. No creo que el fenómeno teatral consista en esto, ni en que las cosas ocurran realmente así, cuando uno se embarca en la experiencia teatral. No se trata de recibir un contenido, sino de otra cosa bien distinta. Creo que el teatro consiste en la posibilidad que el hombre tiene de acrecentar

durante un tiempo la intensidad de sus percepciones. Solamente eso, pero que es algo que resulta gigantesco.

Hay muy pocos hombres que hayan conseguido llegar a un nivel de percepción más delicado que el que tienen por costumbre. Para todo el mundo la percepción es algo en fluctuación permanente, y que por desgracia nunca lleva demasiado lejos. Todos nosotros estamos muy lejos de la percepción real que pudiera ser accesible al hombre. Vivimos completamente aislados, pero hay determinadas formas que nos permiten, durante un cierto tiempo, respirar de una manera más justa. Entonces sucede una expansión para todos, actores y espectadores. Se trata de algo difícil, que exige concentración. Cuando uno se pregunta cuál es la diferencia entre el teatro y la vida, comprueba que por una parte se trata de la misma cosa y que por otra, no, porque el teatro es una concentración. Mil, cien personas, unos actores, algunos temas, etc. Pero lo esencial no se encuentra allí.

Lo esencial es que ocurra algo, y que eso que ocurre no sea lo único. No basta con reunir a las gentes y decirles, ¡Andad!. Esa es la inocencia pura. Los americanos ya han pasado por esta fase del ¡haced lo que queráis!, creyendo que ocurría algo, pero no es cierto. ¿Cómo puede ocurrir algo? Llegamos a un fenómeno que es propio de la investigación científica... Si se abusa de un elemento, aquello no funcionará. La mezcla debe ser adecuada. Existen leyes y leyes muy poco conocidas. Stanislavski y Grotovsky -este último ha confesado hace tiempo que desciende directamente de Stanislavski, aunque el teatro que practique sea tan diferente del de su predecesor- son simplemente buscadores de leyes. Los dos tienen una actitud científica, no se remiten al instinto, buscan las leyes y no es una casualidad que sus investigaciones conduzcan a la creación de métodos.

He comparado frecuentemente el teatro y la droga. Son dos experiencias paralelas y opuestas. Uno comprende por qué la droga se ha convertido en algo necesario hoy y hasta qué punto es triste esta necesidad. El hombre que se droga consigue transformar sus percepciones, pero de una forma solitaria, que le secciona el contacto con los demás. La relación social está constantemente amenazada por algo que la sociedad ha impuesto, la necesidad de salir de un mundo que la droga satisface de determinada manera. Pero el teatro, lo mismo que determinadas expresiones artísticas, por ejemplo la música, crean esta posibilidad en sus justas formas. Todo está allí. La provocación, el "shock", la afirmación, la sorpresa, el asombro, la admi-

ración, el encantamiento... Nosotros reconocemos todos estos elementos porque pertenecen a la vida, pero al mismo tiempo su mezcla, sus movimientos no son exactamente los mismos que les atan y les animan en la vida. Siempre hay fenómenos de ruptura con la manera habitual de ver las cosas y entonces se opera un cambio colectivo. Si usted emprende las experiencias más fuertes, el tema se convierte en simple soporte. Por supuesto, es un elemento muy importante, porque sin él nunca se revela el interés, pero no se trata nada más que de un soporte en ese momento donde uno ve mejor y más claro, donde se transforma la percepción.

Para cerrar la explicación y volver a su pregunta inicial, ¿por qué este movimiento circular, esta ascensión creciente?, ¿por qué se reduce el campo?, diría finalmente que no es la forma lo que decide, aunque las cuestiones formales intervengan en cada momento. Lo que interesa para mí es la búsqueda de lo que hace posible esta transformación de la percepción, durante un tiempo dado y en un contexto limitado.

## De la imagen al acontecimiento

Bablet.- Usted ha cerrado la cuestión, pero me parece que existe otra manera de completar el discurso. Mientras le escuchaba me ha sorprendido la manera en que usted ha evocado la evolución fundamental de su concepción teatral. En un momento determinado, usted ha subrayado, de paso, cómo ha deseado en el inicio de su carrera crear una imagen teatral. Ocurre como si esta preocupación le hubiera abandonado ya y su objetivo hoy consistiera en realizar un teatro absolutamente directo.

Brook.- Cuando comencé a trabajar en el teatro, la escena era para mí un mundo aparte, lo que más me interesaba -no era una casualidad que compartiera mi dedicación al cine y al teatro- consistía en crear imágenes, en crear un mundo. El plató elevado era verdaderamente un lugar diferente del mundo que le rodeaba, era un universo de ilusión donde penetraba el espectador.

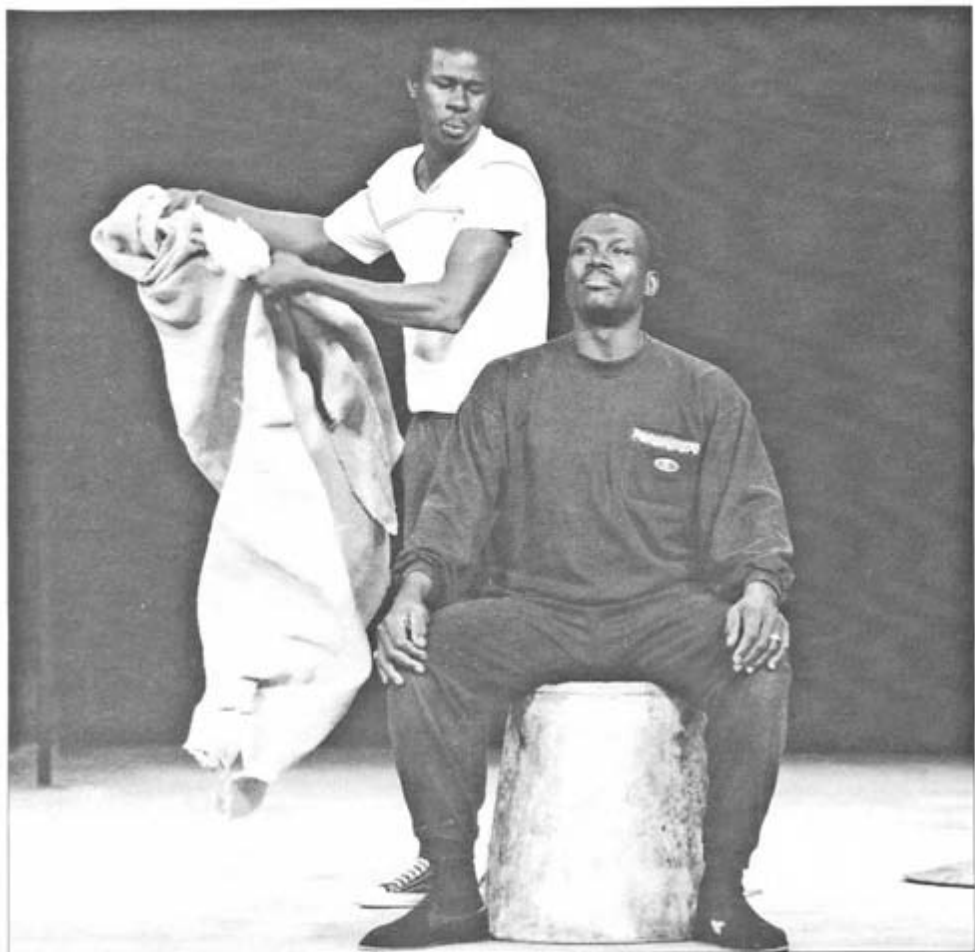
Resultaba entonces normal que mi trabajo abordase asiduamente las cuestiones plásticas. Yo mismo hacía los decorados, me ocupaba de la iluminación, del sonido, de los colores, de los trajes. Todo esto me interesaba locamente. Cuando monté *Medida por medida* de Shakespeare en 1950, pensaba que el trabajo del director de escena consistía en crear una cierta unidad que permitiera al espectador comprender la obra. Yo la monté después de Bosh y Brueghel, como en 1946 había puesto en escena *Penas de amor perdidas*

de Watteau. Me parecía entonces que debía crear, por así decirlo, una imagen que fuera puente entre la obra y el público.

Creo que todo cambió en la época del *Rey Lear*. Justo antes de comenzar los ensayos, destruí el decorado. Había concebido un decorado de hierro oxidado muy interesante y muy complicado con puentes levadizos donde me encontraba muy atado. Una noche me di cuenta de que aquél juguete maravilloso era inútil. Levantando toda la maqueta, me di cuenta de que lo que quedaba era mucho mejor. Aquél fue un momento muy importante para mí, tanto que en aquella época me invitaron a trabajar en los teatros de arena (Stratford, Canadá, por ejemplo) y aunque aquello me interesaba profundamente, me sentía en el deseo de crear un mundo imaginario completamente desprovisto.

De repente se encendió la chispa. Comencé a comprobar el interés por un teatro del acontecimiento directo, en el que el movimiento no estaba sostenido por una imagen, ni ayudado por un contexto. El interés que representaba, por ejemplo, el tránsito simple de un actor por la escena. Todo el trabajo en Lamda se fundó allí. Quizás el ejercicio más importante que se haya representado en público es el de alguien que no hacía nada. Fue una experiencia muy nueva y muy importante en aquella época. En el escenario, un hombre está sentado de espaldas al público y durante cuatro o cinco minutos no hace nada. Cada noche se dedicaba a practicar experiencias de concentración para ver si era posible realizar esta situación más o menos bien, dotarla de mayor o menor intensidad, hasta descubrir la reacción de un público embrutecido que comenzaba a protestar; era una reacción justa. Hoy puede comprobarse, desde otro plano, con las experiencias de Bob Wilson, cómo un movimiento muy lento prácticamente inexistente, una inmovilidad tratada de determinada manera, pueden convertirse en irresistiblemente interesantes, sin que uno sepa muy bien por qué.

A partir de este momento, -aquella era una experiencia límite- comencé a verme interesado a mí mismo cada vez más en todo lo que es elemento directo. Cuando uno pierde este camino, todo lo demás se cae. Me doy cuenta que han pasado más de diez años en los que no he tocado un proyector, mientras que antes siempre estaba trepando escaleras arriba para regularlos, para cambiar los colores, etc. Hoy le digo al técnico electricista "¡Luz completa!". Quiero que todo se vea, que todo esté iluminado, que no exista la más pequeña sombra. Un proceso semejante nos ha conducido al tapiz renunciando a los demás elementos. Y no es el manique-



**Woza Albert**, espectáculo dirigido por Peter Brook y estrenado en Madrid en 1990. (Foto: Chicho).

ismo quien me ha conducido a esta situación. No se trata para mí de desterrar trajes y colores que no me gustan, sino que mi interés está en otro lugar, en el acontecimiento tal y como ocurre en un momento preciso.

El malentendido más grande que hoy reina en el teatro -un malentendido que resulta muy fácil de comprender- es que uno tiene la tendencia a pensar que el teatro sigue un proceso de dos etapas, idéntico al que se comprueba en otros terrenos. Primera etapa, la fabricación. Segunda, exposición. Durante siglos, salvo en determinadas formas de teatro popular o en ciertos teatros tradicionales, se ha seguido al pie de la letra este proceso. El trabajo de ensayos es la preparación del objeto,

de objeto que ha de ponerse a la venta, como diría Brecht. Y en un momento determinado se presenta este objeto. De la misma forma que el alfarero termina una vasija en el torno y la coloca en la vitrina. Y este malentendido alcanza también al trabajo de autor, del escenógrafo, del director de escena, y de los actores, aunque estos comprendan intuitivamente que la preparación no es un proceso de fabricación. Para decirlo con el mismo título del gran libro de Stanislavski, *La construcción del personaje*, hace aparecer el equívoco al dejar entender que el personaje se edifica lo mismo que una pared, que un buen día aparece terminada. Para mí se trata exactamente de lo contrario. Diría que no se trata de un proceso en dos etapas sino en dos fases. La primera, la preparación. La segunda, la terminación. Esto es muy diferente. Cuando uno piensa de esta manera, comprueba que cambian muchas cosas. El trabajo de preparación puede durar cinco minutos, como es el caso de una improvisación. O dos años, como sucede en el

maravilloso trabajo de algunos teatros. Es algo que poco importa. La preparación es el estudio consciente y riguroso de los obstáculos y la manera de suprimirlos o de superarlos. Es también la limpieza del camino. Yo reemplazaría aquí la imagen del alfarero por la de la salida de una nave espacial con destino a la luna. Han sido necesarios meses y meses de preparación para que un buen día... pfuittt!, pudiera partir. Es un proceso que se entiende también muy bien en el deporte, donde nadie se dedicaría al entrenamiento justo antes de la carrera. La carrera es para mí la imagen, la metáfora más precisa de la representación teatral. Por un lado no existe ninguna libertad, todo está calculado de manera absolutamente matemática y rigurosa, como en una representación teatral donde cada quien respeta los papeles con sus más pequeños detalles. Pero ese guión que conduce todo, no impide improvisar en el momento mismo del acontecimiento. En el momento de la carrera, el corredor se compromete a fondo con todos sus medios. En el instante de la representación el actor entra en la estructura de la puesta en escena y se compromete también a fondo, improvisa dentro de las líneas establecidas y puede, como el corredor, ver surgir delante de sí, incidentes imprevistos. Todo permanece abierto de este modo, mientras para el público el acontecimiento se desarrolla en ese momento preciso. Ni antes, ni después.

Debemos abandonar ahora la imagen de la carrera, ya que cualquier imagen sólo nos sirve para entender una parte de la realidad. En el teatro interviene otro factor: la cualidad de la comprensión, la receptividad del espectador actúan no sólo de una manera profunda, sino también en forma creativa.

En el proceso tradicional en dos etapas, la fuerza de lo que en francés se llama "representation" (volver a dar un aspecto de presente a cada cosa), importa poco. Más que de una representación se trata de una repetición. En el proceso en dos fases ocurre lo contrario, cada uno se da cuenta que se trata de un momento de vida que, como todos, se encuentra presente para que la representación pueda tener lugar, una representación que es un acto, un acto de comunión, fundado en la relación entre el aviso del espectador y aquello que se abre en el actor a medida que se desarrolla el interés del público. Este fenómeno se produce en el presente y el acontecimiento se traduce por la transformación del nivel de percepción, del que hablo siempre, transformación que es el sentido mismo de la actividad teatral.



# PERFIL DE JOAN BROSSA

PERE GIMFERRER

(Traducción del catalán: *Pipirijaina*)

Joan Brossa nació en Barcelona en 1919. En su casa eran menestrales del barrio, y antigua villa, de Sant Gervasi. Su padre trabajaba de grabador, y ésta es - fuera de los estudios primarios, donde reaccionó con horror ante el ambiente rígido y castellanizante del colegio - la única actividad conocida de Joan Brossa antes de la guerra. Aún con eso, ejerció esta actividad de forma muy irregular e intermitente, como si ni la familia, ni él mismo, tuviesen muy claro cuál había de ser el destino del chico. En 1938, a sus 19 años, Brossa era soldado en el Frente de Lérida. Antes sólo había manifestado aficiones literarias muy incipientes y vagas, pero es entonces cuando redacta su primer trabajo algo extenso, el relato, destinado a los compañeros, de unas acciones bélicas, escrito, a la vez, con finalidades de crónica y de apología. Después de la derrota, Brossa, como tantos otros catalanes, tiene que volver a hacer el servicio militar, esta vez en Salamanca. Allí, precisamente, el 18 de junio de 1939, adquiere un libro que lo fascina: *Chung-Kuei, domador de demonios*, narración popular china editada en 1929 por *Revista de Occidente* en su colección Musas lejanas. Se interesa, además, por la psicología; lee a Freud y, de regreso a Barcelona, como primera práctica literaria sería, escribe textos en verso libre que transcriben imágenes hipnagógicas.

## Oscuridad y rechazo

La vida de Joan Brossa durante los años de postguerra, incluso hasta la publicación en 1970 de *Poesía rasa* -es decir, desde los veinte hasta sus cincuenta años, puede definirse con dos términos: oscuridad y rechazo. Por un lado, es una vida totalmente oscura; por el otro, es la vida de un hombre que rechaza y es rechazado. Precisamente por esto, se adentra más todavía en la oscuridad. Más que cualquier rasgo literario, este hecho lo acerca a la



actitud de los surrealistas. Brossa rechaza el trabajo en el sentido corriente del término. En el mundo contemporáneo, la actividad del poeta es no lucrativa por definición: se da por sabido que esto forma parte de las reglas del juego y que, de un modo u otro, el poeta hará, para vivir, alguna cosa más que poesía. Brossa no acepta esta regla. La poesía, para él, es un oficio de plena dedicación. Tampoco tolera sustitutos: ni traducciones, ni periodismo, es decir, ningún tipo de actividad paralizante que lo distraiga de su propósito central; además, no admite nunca la posibilidad de expresarse, a ningún nivel, en otra lengua que el catalán. Hay algunos intentos, efímeros y pintorescos, de trabajo convencional, nunca consumados con éxito; el único trabajo que Brossa lleva a término durante unos años con cierta continuidad es la venta clandestina a intelectuales barceloneses de ediciones sudamericanas de toda clase de obras prohibidas, en los tiempos en que estaba prohibido casi todo. El arsenal de Brossa, por tanto, comprendía tanto Faulkner como Madariaga, tanto Joyce como Miguel Hernández. Posteriormente, la única fuente de ingresos de Brossa serán los derechos de autor en ediciones de bibliófilo de obras ilustradas por artistas amigos (principalmente Tapies y Miró).

Dedicarse solamente a la literatura no es frecuente. En el caso de un poeta es insólito del todo, si no se dispone de ninguna clase de reserva económica perso-

nal. Brossa ha ido, en ese sentido, más lejos que cualquier otro escritor ibérico de los últimos cuarenta años. Incluso Pedroló, que se le parece por su talante obstinado e intransigente, trabajó como investigador privado, hizo traducciones y, en definitiva, llegó a publicar obras susceptibles, en el grado que fuese, de procurar algún beneficio al editor y, por tanto, al autor. Toda la obra de Brossa -y el teatro no es en ella más que una rama de la poesía: *poesía escénica* - tiene que ser contemplada teniendo en cuenta ese hecho único, la dedicación completa y obsesiva, a pleno rendimiento de jornada laboral, a escribir poesía, exactamente con el mismo espíritu del peón de albañil al ir al trabajo cada mañana. Esto no es raro entre los pintores -Miró y Tapies, precisamente, son ejemplos de eso-, pero es extremadamente poco común entre los poetas.

Por otra parte, Brossa se ve a sí mismo como poeta, no como intelectual o como literato, y también en esto se diferencia de la mayor parte de escritores catalanes contemporáneos. Su curiosidad es muy viva ante aquellas obras que, de un modo u otro, percibe como afines, pero es nula desde el punto de vista erudito, y no es nada sistemática; sus lecturas son intensas y reiteradas en los títulos que le importan, pero descuidan totalmente la disciplina y confían sobre todo en la intuición y hasta en el azar. Sabemos, por ejemplo, que no leyó sistemáticamente a Rimbaud hasta finales de los años sesenta, pero el

impacto fue entonces tan fuerte que se concretó en la traducción de toda la obra en verso de Rimbaud, bajo el título, brossiano, de *Les uncles del quant* (publicado en 1974).

Este comportamiento, de un autodidactismo heroico, supone, al mismo tiempo, una fortísima exigencia en unas cuantas cosas básicas. Ya que se trata de desempeñar un oficio, el poeta no puede preocuparse de nada más que del oficio; pero, eso sí, el oficio tiene que tenerlo. El sustrato de oficio de Brossa proviene de la literatura autóctona que nutría a los menestrales catalanes de antes de la guerra: Verdaguer, Guimerà, Ignasi Iglesias, entre otros, es decir, la parte de la literatura catalana posterior a la *Renaixença* que había llegado a ser popular entre las capas sociales que formaban en los años treinta el subsuelo básico de la consolidación de la Generalitat con Macià y Companys. Con el puñetazo de la guerra, este mundo se desploma como un castillo de naipes; pero Brossa es consciente de que el único soporte posible para un poeta catalán que quiera seguir una tradición popular del país es esa gente, sea cual fuere el estado de deterioro físico o moral

en que se encuentre. Y esa gente quiere decir tanto lo que sea aprovechable de sus alimentos literarios como su forma de hablar, los modismos los giros de la conversación viva que, en una barriada como Sant Gervasi, hasta bien avanzados los años sesenta no empezaron a ser seriamente abolidos por el empobrecimiento del habla coloquial feudalizada por el castellano.

### La vanguardia

Ahora bien: junto a todo esto, el corte de la guerra obliga al poeta a dar un salto. El material básico no puede ser sino el que acabamos de mencionar; pero sólo servirá como punto de partida, tan honesto y sólido como se quiera, pero de ninguna forma determinante o definitivo. Desde los autores citados, y dejando a un lado el Noucentisme y Riba, Brossa pasa directamente a la vanguardia. Primero, la vanguardia se encarnaba para él en Salvat-Papasseit, quizá precisamente por la capacidad que tiene este poeta de estilizar la vida diaria menestral y porque, en el fondo, su estética, externamente explosiva, es bastante tributaria de un cierto sentimentalismo tradicional que lo acerca a los poetas del XIX. Brossa, sin embargo, por este camino, entró en contacto con la persona y la obra de Foix. A principios de los años cuarenta, Foix vivía como a escondidas, bien parapetado detrás de la fachada externa de

ciudadano particular. Brossa lo visitó por consejo del pintor Manuel Viasa; Foix, vivamente sorprendido e interesado por el caso insólito de un joven que le ofrecía algo tan imprevisible en aquellos momentos como poemas basados en imágenes hipnagógicas, dio a Brossa unos cuantos consejos y orientaciones esenciales, que iban desde la recomendación -puntualmente seguida- de aprender métrica, hasta un contacto más profundo con la vanguardia de antes de la guerra y su continuidad; de paso, no estaba tampoco excluido el vínculo con el pasado más remoto de la tradición poética medieval del país, que Brossa ya había empezado a conocer de forma genérica, por su cuenta.

Resulta fácil ver que, por muchos que sean los puntos de contacto y por importante que haya sido el magisterio foixiano, incluso por patentes que parezcan algunas coincidencias externas -un examen superficial, una lectura rápida, puede acercar mucho, al primer vistazo, los sonetos de Foix a los de Brossa-, estos dos poetas se proponen cosas muy distintas. Foix es un hombre formado fundamentalmente en la literatura clásica (los griegos, los latinos y los medievales catalanes, provenzales y toscanos) que inserta esta herencia, como nervio y soporte, en unos poemas basados en la imaginaria onírica reivindicada por la vanguardia contemporánea; en una medida considerable, la fuerza de su poesía proviene, precisamente, de esta coexistencia de un punto de partida clásico y unas vivencias estrictamente contemporáneas. Bien al contrario, los antiguos o los medievales no son nada esencial para Brossa como corpus global de cultura; Brossa arranca de la cotidianeidad menestral -que incluye las lecturas menestrales, es decir, el sector más popularizado de la poesía posterior a la *Renaixença*-, inserta esta herencia en la vanguardia y, en la medida en que la vanguardia poética catalana tiene, en el momento en que Brossa llega al mundo literario, a su representante más importante en Foix, los clásicos, o, más exactamente, el residuo de los clásicos susceptible de ser incorporado a un mundo afín al foixiano, le llegan a Brossa de rebote y, por tanto, ya desvinculados de la funcionalidad que podían tener para Foix. Es así como la rigurosa estructura lógica de los poemas de Foix -más visible en los sonetos, pero presente incluso, bajo las alusiones metafóricas, en poemas más complejos- se opone al alogicismo completo de Brossa. Un soneto de Brossa es como el negativo fotográfico de un soneto de Foix: tiene, si se quiere, los mismos elementos, pero distorsionados, pues no están regidos por el encadenamiento conceptual del discurso, es decir, por la lógica

En página precedente, *La gran sessió de magia en dos parts*, de Joan Brossa, representado en Barcelona en 1987 (Foto: Ros Ribas). Bajo estas líneas, *La pregunta perduda. El corral del lleó*, de Joan Brossa, dirigida por Hermann Bonnín en 1985.





*La pregunta perdida . El corral del lleó, de Joan Brossa. (Foto: Colita).*

habitual del pensamiento, sino por otra lógica, puramente interna al poema, suscitada por las relaciones de proximidad o contigüidad fónica o por la pura asociación de imágenes parecidas encadenadas que, en algunos casos, representa una aplicación casi literal del principio de la escritura automática, y en otros equivale simplemente a la sustitución de un enunciado lógico corriente por una serie de elipsis metafóricas. Este último procedimiento, que podría, sin embargo, parecer afín al de Foix en *Les irrealis omegues*, también está enormemente diferenciado. En efecto, Brossa no lleva a término, como Foix, una transposición sistemática, uno a uno, de cada elemento del poema a su correlato metafórico, sino que opera la metáfora en el mismo seno del lenguaje, es decir, que no recurre a imágenes para designar cosas, sino que, simplemente, utiliza asociaciones de palabras que operan según un código propio, distinto del que encontramos en el lenguaje (hablado o literario) usual. Además, casi siempre ni tan sólo este lenguaje es totalmente unívoco y explícito de punta a punta: encontramos

en él elisiones, cosas dichas a medias o al sesgo, deseadas deformaciones de los sintagmas, oblicuidades hechas de vueltas y de juegos de reflejos semánticos.

### En el centro, la palabra

El centro de todo, en cualquier caso, es la palabra, a la vez como objeto casi auto-suficiente, inmanente y concretísimo, y como designación inmediata de otros objetos visualizables. Por la primera vertiente, Brossa llegará al grado máximo de tensión interna de un lenguaje cerrado en su propio estallido centrípeto; por la segunda, aguzará el oído ante el habla popular para aislar algunos de sus fragmentos que, arrancados del contexto que habitualmen-

te los envuelve y, embota su capacidad de impresionarnos, adquirirán una fuerza de impacto revulsivo, sarcástico o corrosivamente alógico. Ambas vertientes conducen, de hecho, aunque por caminos divergentes, a la destrucción y a la pulverización interna del poema tradicional. No solamente los poemas de Brossa no están bien contruidos, sino que ni siquiera están contruidos como tales poemas: cuando toman, más de una vez, una estructura rigurosa y calculada, no es estructura de poema, sino otra forma de enunciado verbal que nos sorprende por el simple hecho de sernos propuesta como poema. Claro está que, precisamente por eso, los poemas de Brossa pasan a ser poemas, es decir, vuelven a hacer posible el poema, rompiendo así el círculo vicioso que, desde Mallarmé, lleva a la poesía de investigación a oscilar pendularmente entre los dos polos de la alta retórica y del mutismo de la hoja en blanco. Pero, al mismo tiempo, esos textos, destruidos como poemas en el sentido tradicional, pueden llegar a adquirir entidad instalándose en un registro nuevo, en un distinto



orden de género poético: transcribirán actos y objetos, redescubrirán la acción plástica en el espacio, es decir, la posibilidad del poema-objeto o del poema visual o, incluso, la de la obra plástica estricta (serigrafía o póster-poema), por un lado y, por el otro, la posibilidad del teatro como prolongación del poema en el mundo tangible, de forma que los actores sean vehículos conductores y, en cierto modo, materializadores de la vida de las palabras.

Con un rigor indomable y obsesivo, Brossa, hace cerca de cuarenta años, decidió que éste era su camino y el ámbito natural de exploración de la obra que se podía proponer llevar a término. Esta obra irá, pues, desde el despliegue de los ceremoniales fastuosos de las palabras en libertad hasta la desnudez de la onomatopeya, la interjección o "la tranche de vie"; invocará a las profundidades que el lenguaje permite vislumbrar cuando la función connotativa pasa a primer término y arrincona provisionalmente - el tiempo de un poema - a la función denotativa o de designación, es decir, cuando las palabras, más que decir, son; hará la revuelta del lenguaje como si hiciese saltar el polvorín o el mausoleo del otro lenguaje, momificando, que nutre a la estupidez y a la pérdida de libertad personal efectiva y deteriora el vehículo expresivo entre los hombres reduciéndolo por anticipado a repertorio convenido y rígido. Paradoja suprema, esta obra -y su autor, en la medida en que la vida de Brossa consiste en hacer una obra- alcanzan el más alto grado de liberación personal pagando de buen grado el precio de esposarse a una tarea que, por definición, no puede acabar mientras el poeta sea materialmente capaz de seguir expresándose, porque, del mismo modo que el peón siempre tendrá casas que hacer, el poeta de plena dedicación siempre tendrá poemas que escribir o, por lo menos, que dejar de escribir de una manera y escribir de otra, o que pasar del código literario al plástico, o de una región del código literario a otra. Tengamos cuidado, sin embargo: "el pedestal son los zapatos", ha dicho Brossa; todo esto no sería posible sin una base, por sencilla que fuese, claramente establecida y sólida de entrada, y tampoco tendría sentido sin un mantenimiento constante de los principios generales de planteamiento. Solitaria, aislada durante muchos años de la literatura que la rodeaba, rechazada más tarde, cuando aún era casi totalmente inédita y no se veía su alcance, la obra de Brossa ha encontrado ahora su público. Es preciso que, para éste, su conocimiento resulte estimulante.

*Pipirijaina*, 12 textos (enero-febrero 1980): 4-7.

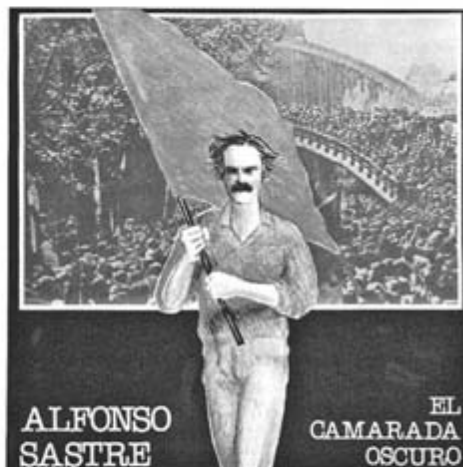
## BUERO Y SASTRE ANTE EL TERRORISMO

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES Y  
MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Casi veinte años después de aquella polémica que enfrentó a los dos dramaturgos y que pasó a la historia del teatro de este país con el título posibilitismo-imposibilismo, Buero Vallejo y Alfonso Sastre coinciden en la elección del tema para sus últimas obras: el terrorismo. No se trata de un reto planteado desde las dos orillas de una práctica teatral bien definida, sino de una coincidencia accidental, casi fortuita.

Tampoco se trata de un debate que tenga su réplica y contraréplica de escenario a escenario, delante de la concurrencia del público. La última obra de Buero, *Jueces en la noche*, se ha estrenado, al parecer, con la misma facilidad de su producción anterior. Cada obra del ilustre académico se espera, se asiste a su parto y se recibe como una contribución que el autor paga a plazo fijo a su sociedad. La última obra de Alfonso Sastre, *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*, está publicada en la capital donostiarra por Hordago Publicaciones, junto a otras obras recopiladas bajo el epígrafe "teatro político". La furtiva aparición de Alfonso Sastre en la cartelera madrileña en el teatro periférico de El Gayo Vallecano, con una obrita menor, confirma, como excepción, la constante exclusión de su teatro de las carteleras del país. La anterior excepción ocurrió hace unos años con el estreno de *M.S.V. La sangre y la ceniza*, también con la batuta de Margallo, director entonces de El Búho.

La confrontación no puede realizarse, pues, en igualdad de condiciones, de espectáculo a espectáculo, pues eso sería poco menos que confirmar la normalización teatral del país, que está bien lejos de suceder. Y sin embargo, la comparación de los dos textos se presta a sugerentes reflexiones, no sólo por la alineación ideológica de cada uno de los dramaturgos, y, en consecuencia, por su divergente visión del mundo, sino, sobre todo, por su propia



Portada del nº 10 de *Pipirijaina*. Textos, número dedicado al teatro de Alfonso Sastre.

construcción, por su lenguaje y por los avances y retrocesos que representan estos textos en relación con su producción dramática.

### *Jueces en la noche*, una obra política

Las hemerotecas habrán guardado las palabras exactas que pronunció Buero Vallejo sobre el escenario cuando, al término del estreno de su último espectáculo, parte del público inició una manifestación de muestras de descontento con lo visto y oído. "Acepto cualquier crítica - vino a decir, poco más o menos - porque creo que la situación actual es una situación para criticar y debatir, pero nunca para asesinar". Palabras que, amén de volver cañas las lanzas de los descontentos, son una auténtica revelación de lo que constituye su última obra estrenada.

*Jueces en la noche* era, a ojos vistas, una obra política. La primera obra política que Buero Vallejo podía presentarnos sin censuras institucionales aparentes. En otro lugar de esta misma revista, hablaremos - precisamente - de la imposibilidad objetiva del teatro último de Buero para encarar la labor de hablar dramáticamente sobre la política. Interesa que nos detengamos ahora, paradójicamente, en el punto exactamente opuesto: en el punto del mensaje (lo que el autor parece que quiere decir) y del sentido (lo que esta obra realmente dice), partiendo de la base de que tanto obra como autor afirman querer decirnos algo sobre la política actual en el Estado español.

El centro argumental de *Jueces en la noche* es el punto de confluencia de dos conflictos que sufre el personaje protago-

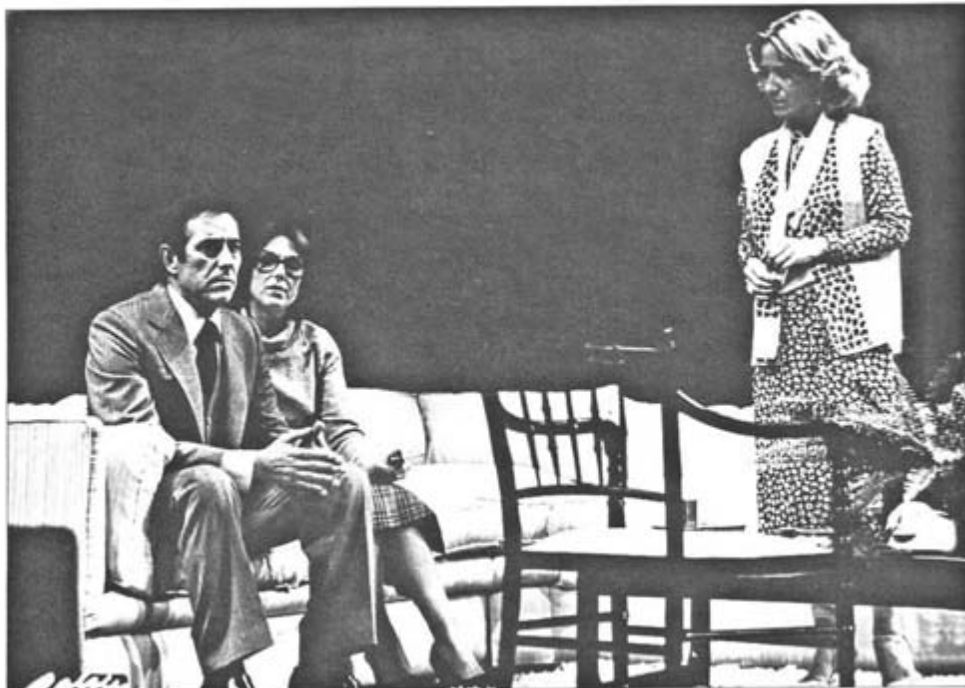
nista, en torno al cual gira toda la acción. Este es un antiguo militante fascista universitario, después franquista convencido, más tarde Ministro del fallecido General y, por último, diputado por UCD en las presentes Cortes. Justo en el momento de celebrar su X aniversario de boda, estallan todas las contradicciones que le rodean: su matrimonio está a punto de fracasar, se le aparecen los fantasmas políticos de su pasado y, por último, se ve en la obligación de escoger: o intentar evitar un posible atentado terrorista contra una alta graduación militar, a costa de confesar a su mujer que se valió de sucias artimañas (rubricadas con el asesinato indirecto de un novio comunista de ésta) para conquistarla; o silenciar su nada honorable pasado para intentar una hipotética salvación de su familia.

La mera sinopsis argumental de *Jueces en la noche* permite, sin duda, al lector darse cuenta de que se trata, a un primer nivel, de un texto que nos presenta un conflicto moral disfrazado de político. Pero esto, nos atrevemos a avanzar, no parece voluntario. No es que la obra pretenda presentarnos un conflicto ético con ropajes políticos. Es que, tal y como está estructurada, es incapaz de otra cosa. Pero, aún así, el texto de Buero Vallejo contiene, indudablemente, una cierta representación de la política en la cual el tema dominante es el terrorismo.

Una lectura política de *Jueces en la noche* nos presenta a un ser contradictorio (un diputado de UCD que, a este nivel, adquiere, lógicamente, el carácter de representación global de dicho partido), que arrastra un pasado incalificable, con el que no quiere romper del todo, sino simplemente revisarlo, autocriticarse de él. Un personaje que presume de socialdemócrata ante la militante socialista (amiga de su mujer), de nostálgico del Antiguo Régimen ante su compañero de pasadas acciones fascistas (un ex-policía, "cerebro" del atentado terrorista que se va a cometer), de cínico ante el capital, de católico convencido (aunque torturado) ante la Iglesia... Un ser, digámoslo de una vez, abyecto en primera instancia (pues, dado que es el único personaje con contradicciones, humano, de la obra, queda justificado -suponemos que involuntariamente- en última instancia), con el que nadie querría identificarse en principio. Un ser que, con su pasividad, hace posible el atentado terrorista.

### Las tesis de la izquierda oficial

Y aquí empieza a aclararse la clave que permite entreabrir el sentido político de la obra. El terrorismo (realizado siempre, según la obra, por la extrema derecha, aún



cuando sus autores directos sean a veces grupúsculos ultraizquierdistas) aparece como una acción ultraderechista para desestabilizar una frágil democracia. Unificar así toda acción violenta contra el Estado actual bajo el epígrafe de que, objetivamente, será siempre una maniobra de la ultraderecha, supone la presentación en escena de una tesis política particularmente querida por la izquierda oficial. Más aún: la obra nos dice que son acciones de extrema derecha (vengan de donde vengan, siempre de extrema derecha) que se realizan con la connivencia y pasividad de UCD. En un momento onírico del montaje, el propio diputado se ve apretando el gatillo contra el general que en la realidad (teatral) será asesinado: La oposición (la amiga socialista), aún queriendo acabar con el terrorismo, se encuentra demasiado alejada de los resortes del poder para hacerlo...

También este último punto se encuentra especialmente aludido en la lectura política de la obra: el universo central de la misma es la familia, como representación teatral de la sociedad española. La aparición del terrorista viene a desestabilizar una situación matrimonial ya de por sí inestable (ya se sabe, ya se dice: la democracia española es aún joven y débil). Y, mientras el diputado (UCD) intenta solventar el desequilibrio continuando en el engaño de su mujer (el Pueblo sufriente), la amiga socialista intenta abrirle a ésta (a Este) los ojos. Y, atención, si en el relato político el aten-

tado se consuma, pero no da lugar (aún) al golpe de Estado militar, en el relato metafórico el atentado sí consigue romper y provocar una crisis definitiva en la sociedad española es decir, en la familia del diputado)...

Pero no llevemos tan lejos la simbología. Insistamos más bien en lo dicho al principio: la propia estructuración de *Jueces en la noche* la hace impotente para ser (como pretende) un ejemplo de Teatro Político. Haría falta en ella un radical giro copernicano que permitiera que la acción dramática dejara de girar en torno del Hombre (del personaje central, humano, aislado del resto de los personajes), para girar en torno de las fuerzas políticas y sociales, representadas de esta o la otra manera.

### La estrategia del rodeo

Es, precisamente, esa estructuración incorrecta (colocar al hombre por centro de la acción dramática) lo que hace de *Jueces en la noche* un angustioso quier y no puedo. En realidad, la obra no nos habla, no nos puede hablar, de la política, pero su esfuerzo por intentar hacerlo es tan obvio que el espectador se ve obligado a rizar el rizo inconscientemente para encontrar la interpretación supuestamente político del espectáculo, pues no hay quien se resigna a ver a UCD y al PSOE en escena sin buscarle el contenido político, la moraleja, al



Imágenes de *Jueces en la noche*, de A. Buero Vallejo, estrenada en el T. Lara en 1979.

montaje. En realidad, no otra cosa hemos hecho nosotros en las líneas precedentes.

No obstante, la obra -pese a su confuso contenido político- sí tiene un sentido y una oportunidad política. Volvamos a las frases de Buero. Es muy posible (Buero es inteligente) que el autor sepa que *Jueces en la noche* es un texto teatralmente fallido. Pero la oportunidad política del estreno, sus palabras al término del mismo, revelan de alguna forma un interés por dejar claro lo que la obra pretende. Sí a la crítica, no al asesinato. Buero, con esta especie de consigna, no está más que advirtiéndolo a la izquierda oficial que él no ha hecho otra cosa que escribir un texto en el que se ilustran teatralmente las tesis que continuamente esgrime esa izquierda ante la cuestión del terrorismo. Ciertamente, no es culpa de Buero si ésta no quiere enterarse de ello, si ésta se empeña en no reconocer a quien quiere convertirse con *Jueces en la noche* en su portavoz teatral. Allá ella. Maliciosa (e injustamente) podríamos sacar la conclusión de que esa

izquierda no tiene inconveniente en afirmar su política en las Cortes, pero sí en verla escenificada sobre las tablas.

Por nuestra parte, digámoslo, estos ejercicios de traducción política del teatro nos resultan especialmente fatigosos. Parece más productivo hablar directamente del teatro en lugar de dar tan absurdo rodeo. Pero ocurre que no somos nosotros, sino en este caso Buero, quien se empeña en hablar de política. Y quien se empeña en no conseguirlo. Parece que, más que afirmar que *Jueces en la noche* es una traducción teatral de las tesis de la izquierda oficial sobre el terrorismo, lo suyo es señalar que *Jueces en la noche* es una incómoda y patética confesión de impotencia teatral.

Una impotencia teatral que se revela incluso en los aspectos más artesanales de la obra en esa descarnada y poco imaginativa utilización de la palabra, únicamente útil para presentarse ante el espectador como traductora de los sentimientos de los actores; en esa confusa dosificación de escenas reales y escenas oníricas en la que se basa la graduación dramática del montaje; en esa ausencia casi total del ritmo; en ese convencional espacio escénico; en el propio rosario de tópicos políticos sembrados por doquier... *Jueces en la noche* se nos aparece como un aburrido, cansado y poco convincente callejón sin salida, en el que todos los recursos teatrales utilizados carecen por completo de frescura, de interés, de imaginación...

## Análisis espectral....

Alfonso Sastre escribe *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria* en pleno período constitucional, en los últimos meses de 1978. En un cuaderno de notas que sirve de preámbulo al texto, el autor hace una serie de reflexiones sobre su trabajo y sobre los acontecimientos políticos de la transición y en la forma que éstos inciden en la escritura de una obra que puede, equivocadamente, interpretarse como profecía política. Al autor le interesa desatranchar el tema del terrorismo del callejón sin salida donde lo tiene estacionado la preceptiva retórica de la izquierda oficial y provocar "una reflexión profunda sobre la lucha revolucionaria armada" en un contexto neocapitalista occidental, aparte de escribir una buena obra dramática; esa es al menos su declaración de intenciones. En lo primero, la posición de Sastre es admirable, en lo segundo más que discutible.

La acción sucede en Madrid, en 1988, sobre la base de una situación extrañamente idéntica a la de las postrimerías del franquismo. Ya ha habido un golpe de Estado que ha terminado con la democracia de Suárez; no se ha producido apenas sangre ni resistencia, porque las masas populares estaban desarmadas ideológicamente por unos partidos de izquierda domesticados; el monarca está en la Zarzuela, pero preside el gobierno un acólito de Franco, Miguel Kaga Ulibarri, -¿nombre fonéticamente evocador de Fraga Iribarne?-, que va a ser objeto de un atentado semejante al ocurrido en 1973 con Carrero Blanco. Euskadi ha sido allanado nuevamente por el poder central, en un triunfo -dice el autor- del Capitalismo, pero esta vez con el apoyo de la clase obrera, que es una de las más alucinantes aberraciones que ha podido concebir la historia contemporánea. Los ejecutores del atentado no son etarras. Ha aparecido en todo el Estado un grupo armado, Espartaco; algunos de sus miembros estuvieron durante la transición en la onda del PCR. Son marxistas-leninistas y asumen la experiencia histórica de los grupos armados que hoy conocemos, los tupas, Brigadas Rojas, la Banda Baader-Meinhoff, ETA..., aunque sus acciones políticas son formalmente divergentes, aportan un nuevo estilo, rompen los moldes clásicos de la literatura revolucionaria en la clandestinidad y producen una serie de hechos - no necesariamente de sangre- cargados de un sentido espectacular, teatral -precisa el autor-, como la quema de televisores en la plaza pública, la ocupación de un supermercado y el reparto consiguiente de existen-





Escena de la obra de A. Sastre *Ahola no es de leil*, representada por el Gayo Vallecano.

cias, la suelta de globos, o un disparo que vuela el sombrero del dictador.

Los miembros de Espartaco se definen a sí mismos como hermanos clónicos del comando Txikia, responsable del atentado a Carrero. (Klon. Klonos, quiere decir en griego tallo, retoño), la rama que vuelve a reverdecir, de una organización política que actuó en una etapa semejante de la historia última de España.

La acción del comando va a tener doble resultado en la obra de Sastre. El atentado será fallido en la primera de las oportunidades, con un balance de muertos inocentes y una secuela de represión que terminará en escenas carcelarias como las que aún están en la retina de los torturados en los últimos años del franquismo. La segunda oportunidad acertará en el objetivo y las consecuencias son una reapertura del proceso constituyente, la amnistía, la nueva legalidad y la página en blanco de una historia que puede comenzar a escribirse con renglones revolucionarios desde el primer momento. El monarca se exilia en Estoril y en el momento en que se desencadena el proceso, se pinta una nueva escena del terrorismo de Estado en una cárcel psiquiátrica, donde se encuentran recluidos los últimos líderes revolucionarios.

Hay un marcado paralelismo entre la primera y segunda obra, como si se tratara de contar dos veces la misma historia, virando su resolución, con el fin de evidenciar los distintos comportamientos y actitudes que despiertan las acciones terroristas en distintos estratos sociales, incluidos en ellos los militantes de los partidos de la

izquierda oficial, que no reconocen el liderazgo revolucionario de los militantes de "Espartaco".

### Abrir el debate

El enunciado del argumento podrá crear en el espectador la impresión de que el último texto de Alfonso Sastre es simple apología del terrorismo. Así lo ha escrito ya algún comentarista del órgano oficial de un partido de izquierda parlamentaria. No se debiera precipitar el lector en las conclusiones, ni siquiera aunque su opinión fuera absolutamente divergente de la de Alfonso Sastre. En la obra nunca se pierde esa intención de debatir un tema, con plena sinceridad y sin tener las cartas marcadas. Tampoco se trata de perseguir una profecía política, de modo que el acontecer de nuestra historia no diera la razón a la anécdota creada por el autor. El debate sería planteable en cualquier situación, porque entre otras cosas, es hoy el problema fundamental con el que se encuentra este país. Tampoco se le va a pedir a Alfonso Sastre a estas alturas la "condena del terrorismo venga de donde venga". No

hace falta decir que al autor no le gustan los términos en que se ha producido la transición. *Prólogo patético* mediados los años cincuenta, ya preguntaba sobre la licitud moral de unas acciones revolucionarias que iban a cobrarse víctimas inocentes como precio del derrocamiento de un régimen de injusticia mayor. Pero la política consensuada de nuestro país hace que éstas y otras preguntas que se formulaban durante la dictadura muchos ciudadanos antifascistas, las tengan que esconder hoy como clandestinas o desestabilizadoras. Muchos de los textos teatrales escritos desde los horizontes de libertad que se adivinaban al final de la dictadura no llegarán a ser montados hoy, porque nuestros más izquierdosos profesionales consideran que aquel marco de libertad soñado hoy es delictivo. Semejantes reacciones se pueden encontrar cuando se habla de la Ley antiterrorista o se descubren las mil maravillas del terror blanco en una cárcel especial, altamente tecnificada. Hemos entrado en Occidente.

Una lectura interesada de la obra de Sastre no descubriría entonces que la reflexión compromete también la existencia y la formulación de esos grupos revolucionarios y que se pone en crisis la existencia de una minoría armada ajena al respaldo de las masas, por muy infectadas y consensuantes que las hayan convertido los partidos y sindicatos amaestrados. Que se sigue reclamando la unidad de la izquierda y la nueva formulación del horizonte revolucionario, cuando lo que en apariencia sucede hoy es la pérdida de ese horizonte. La lectura de la obra nunca ofrece una conclusión utópica, desatada o triunfalista.

Por otra parte, Sastre juega a la política-ficción para eludir un planteamiento demasiado exigente sobre nuestra realidad inmediata. El debate sobre la violencia revolucionaria se establece en un cuadro que no es el de la democracia burguesa, sino el de la dictadura rediviva, situación que trastoca muchos de los análisis imperantes. Este anacronismo pretende servir de pista de aterrizaje a no pocos comportamientos políticos de la izquierda oficial que han sufrido en los años de la transición un curioso corrimiento, al tiempo que alerta sobre los riesgos del travestismo político.

Reconocer la honestidad de este planteamiento, aunque no se compartan las posiciones ideológicas desde las que se formula, debiera ser un ejercicio habitual para gentes que han militado en la izquierda y se siguen alineando en semejantes demarcaciones, por difusas que sean, porque, en el fondo, es un ejercicio de tolerancia, de autocritica y de higiene mental.

## Una mezcla indigesta

Otra cosa es entender que esta obra, como ejercicio teatral, tenga la virtualidad de proponer articuladamente ese debate, sobre un escenario. La última obra de Sastre entraña verdaderos riesgos, aunque se deba reconocer el esfuerzo y la ambición por trascender moldes excesivamente elaborados. En *Análisis espectral...* Sastre, aun sin desechar las dos vigas de lo que ha sido su edificio teatral: el realismo y la agitación, trata de justificar un despegue no naturalista, hacia zonas que ha trabajado la vanguardia teatral europea desde el expresionismo hasta estas fechas. El experimento, aparte de las licencias espaciotemporales que se permite el autor, estaría centrado en dos escenas simétricas, la visita a la cárcel y al manicomio psiquiátrico.

El experimento formal que el autor practica en esta obra, más parece una simple incrustación que un desarrollo dramáticamente inserto en el plan general de su escritura. Este carácter de paréntesis sin progresión aparente, lo refuerza el propio dato suministrado por A. Sastre de que la escena IV, "Plano para visitar el Infierno", es, en su origen, un proyecto para un espacio televisivo encargado por una televisión europea a propósito de la represión política de Euskadi. La aventura vanguardista de Sastre queda, pues, reducida a las dimensiones de un experimento controlado, de efectos imprevisibles, sobre todo cuando la obra termina en una escena asamblea del más barato ritual en la imaginaria militante. El efecto es el de una indigesta y compartimentada juxtaposición de géneros y lenguajes que devalúan, más que potencian, el debate que se intenta establecer y que hubiera requerido un despegue más imaginario sobre datos tan manoseados por la crónica diaria.

Una lección que el propio Sastre ofrece en la obra, sobre la inocencia y la servidumbre con la que se aceptan determinados dogmas de la catequesis política, sin someterlos a la crítica y la confrontación con la realidad, pudiera también tener una semejante correlación en el terreno de la práctica artística. "¡Cuidado con ese optimismo progresista en que a veces caemos! Siempre a saltos, como si la Historia fuera una especie de saltamontes; y parece que lo sea, pero en otro sentido; porque lo que hay que hacer es mover el monte, con lo difícil que es, y menos pegar saltos encima y creer que es el monte lo que se está moviendo, o incluso que lo estamos moviendo nosotros".

Pues en eso estamos, en mover el monte.

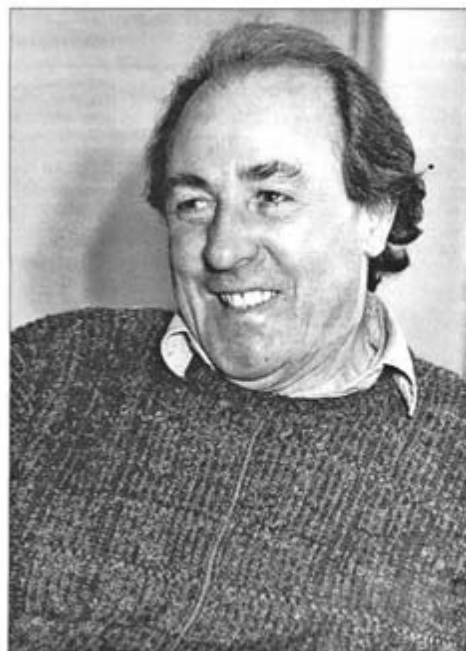
*Pipirijaina*, 11 (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

## JOSÉ MARTÍN ELIZONDO, PREMIO SANTIAGO RUSIÑOL. SITGES-79.

### ÁNGEL BERENGUER

José Martín Elizondo, el premio Sitges de Teatro 1979, es un autor poco conocido en España, precisamente por su condición de exilado, por su proyección hacia el teatro francés y a causa de la poca relación que ha mantenido el teatro español del interior, con quienes hacían teatro fuera de las fronteras del franquismo (tanto en el interior como en el exterior). Como iremos viendo a través de la entrevista, Martín Elizondo es un autor cuya importancia estriba tanto en su continuidad como, al mismo tiempo, en la forma en que ha incorporado a su experiencia de autor (de "escribidor"), la experiencia del director escénico. Ha dirigido un número respetable de obras que, en general, casi todas eran estrenos mundiales. Al mismo tiempo consigue gran experiencia como organizador de un grupo independiente, pero estable, de carácter regional como era su grupo de Amigos del Teatro Español de Toulouse.

Por otra parte, y de una manera suplementaria, dentro del conjunto de la política cultural dedicada al teatro del gobierno francés, participando activamente, durante varios años, como director escénico y como organizador de las giras y de la captación de nuevos públicos, en el Centro Dramático Nacional francés centralizado en Toulouse, que es uno de los centros más extensos no sólo geográficamente sino por la importancia y la gran cantidad de público que ha ido desarrollando, coincidiendo precisamente con los años en que Elizondo llevaba la dirección y captación de público. Como empecé diciendo que era un autor poco conocido en España, cabe preguntarse por qué una persona de estas características, no sólo no es mucho más conocido en España sino, además, cómo no ha tenido acceso a la reorganización del teatro en Centros Dramáticos en España, como otras personas de un pasado dudosísimo, desde el punto



José Martín Elizondo. (Foto: Pablo Santana).

de vista no solamente político sino también estético.

Por todo ello creo que mi primera pregunta debe tener un carácter general de presentación de Martín Elizondo y creo que debe estar dedicada, esencialmente a su nacimiento en España. Las noticias que tenemos del autor son siempre muy someras. Se limitan a pequeñas solapas en sus ediciones españolas, que todo lo convierten en cuatro datos de poca significación.

### Tuve una juventud de guerra

Empezaremos hablando de tu nacimiento en España, de tus pequeñas experiencias de niño en España, cuándo se realizan y cómo se llevan a cabo.

- "Nazco en Guecho (Vizcaya). Es un pueblo de mar. He nacido a orillas del mar, al pie del puente colgante, del que se encargaba mi padre, que era un ingeniero industrial de origen navarro (de ahí el Elizondo) y de una madre santanderina. Mitad castellano y mitad vasco. Guecho es un pueblo que no he conocido porque a los quince meses quedé huérfano de madre y me llevaron a San Sebastián. En San Sebastián he vivido hasta el momento de ir al colegio. Un colegio de Navarra (estudios secundarios) y luego ya pasé a estudiar en Valencia. En fin, mi juventud es una juventud de guerra. Yo pertenezco (se

puede decir) a la generación invisible, porque no hemos llegado a tiempo para hacer la guerra ni hemos llegado a tiempo tampoco para hacer la postguerra. Quiero decir con esto que los hijos de los vencidos ni han hecho la guerra ni han hecho nada, en ninguno de los aspectos. Ésta es mi infancia. Los recuerdos que emergen con más fuerza son los recuerdos de la Guerra, a los trece años, y luego una primera emigración a Francia, o más bien evacuación en un barco francés con ancianos y con niños de mi edad. Nos refugiábamos en un lugar perdido de Francia, por el lado de l'Ardeche. Pasados tres meses, se acabaron aquellos refugios y había que optar entre volver a la zona nacional o la zona roja. La guerra duró un año más. Era 1938. Yo volví a la zona nacional. Opté por esa zona, naturalmente, no por ser nacionalista sino por tener trece años. Porque pensaba que iba a encontrar a mis tías, a mi padre, a mi abuela..."

- O sea, ¿que no saliste con tu familia?

- "No. Salgo solo, con un grupo de niños. Mi padre había pasado a Cataluña a continuar la guerra, trabajaba en cosas de armamento y, en Santander, se quedó mi abuela, se quedó mi tía con su marido que estaba en el frente y yo, porque consideraron que lo mejor era que me evacuaran, como casi a todos los niños de aquella zona. Santander era bombardeada con artillería y con la aviación..."

- ¿Y luego te devolvieron a la zona nacional?

- "Me devolvieron a la zona nacional donde yo esperaba encontrar a mi familia más próxima (tías, abuelos, padres) y me encontré con que allí no estaban".

- Volviste a San Sebastián con trece años.

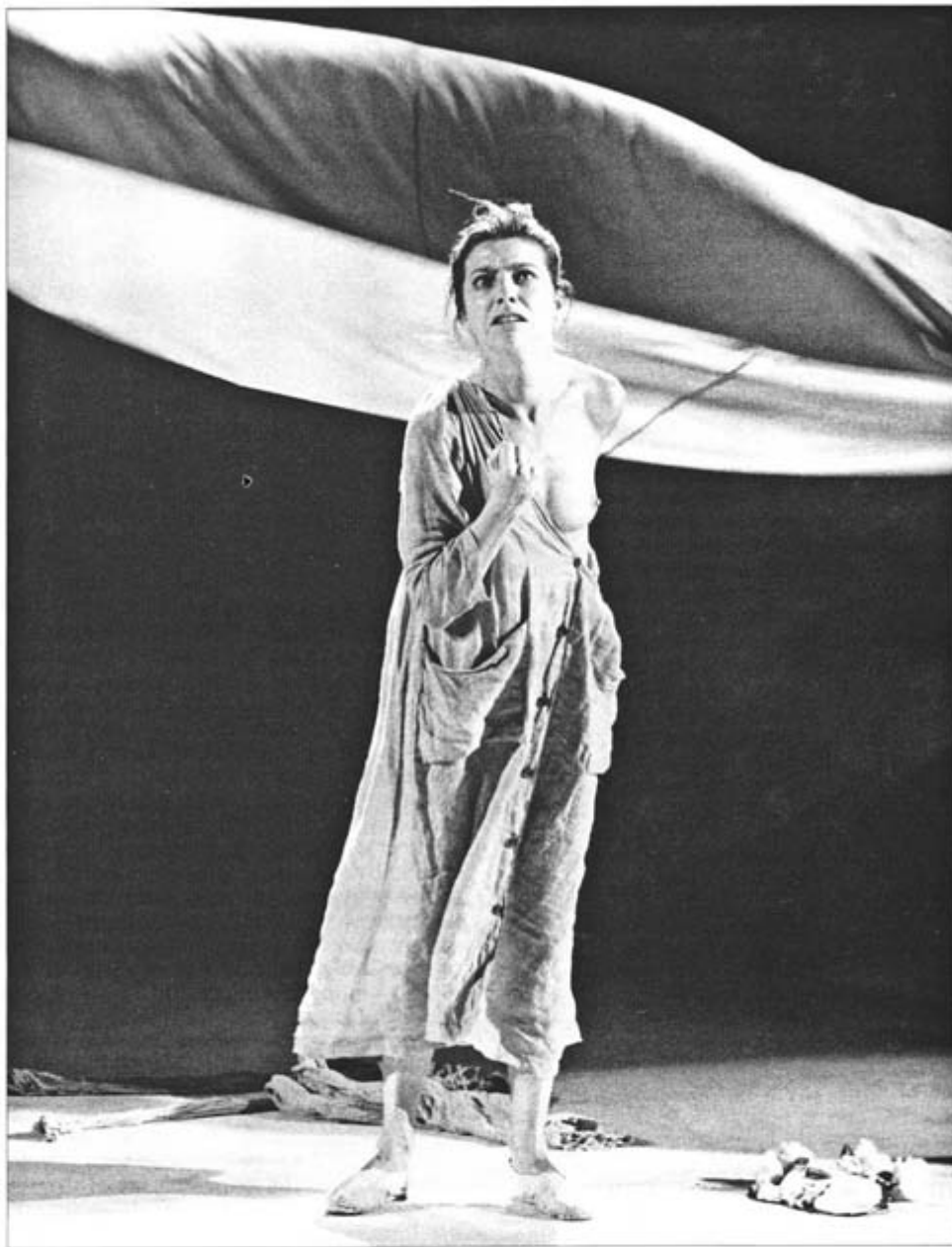
- "Me evacuaron de Santander a Francia. Estuve tres meses, un verano, y luego me devolvieron a España por tren. Me encontré con que mi familia no estaba allí y supe, por otros parientes, que estaban en Cataluña, como mucha gente se fueron a Francia y luego entraron a España a la zona republicana catalana. Ese fue un momento muy difícil para mí, pero, como en otros momentos, ha habido que salir adelante".

- ¿Consideras que tu infancia tiene alguna influencia en tu obra posterior?

- "No cabe duda, porque yo he escrito algunas obras, no sé si son cuatro o cinco, que hacen referencia inmediata a la guerra de España y a la experiencia..."

- ¿Tú tenías mucha conciencia de la Guerra?

- "¡Ah!, enorme. Yo cuando he escrito *Durango*, describía unas vivencias. La inmediata imagen visual de la Guerra de España no me cabe duda que está en mí



con gran fuerza. También mi vida anterior. Yo me acuerdo que una vez le oí decir a Camus que él empezó a sentirse aficionado y a amar el teatro cuando era monaguillo. Yo he sido monaguillo también mucho tiempo. Mi abuela era muy devota y allí donde íbamos, era cogermela de la mano y meterme a monaguillo. Camus decía que había sido monaguillo y que el lugar donde se encontraba más a gusto era en el teatro. Yo, en el lugar en donde me encuentro más a gusto es también en el teatro. Yo era monaguillo muy teatral: de sotana roja

Escenas de *Antígona entre muros*, de J. Martín Elizondo, dirigido por María Ruiz en 1988. (Fotos: P. Santana).



y de cepillo pasado al público, de dominus vobiscum y de campanillazos sonoros. También era una forma de teatro. Un poco como Camus y mucha otra gente. Yo he conocido a Gatti. Gatti también ha sido monaguillo. Hay muchos monaguillos en el teatro".

- Cuando termina la guerra civil debes tener 16 ó 17 años. Estás acabando los estudios secundarios y vas a empezar los superiores. ¿Qué haces en ese momento?

- Me fui a Valencia. Tenía unos amigos. Continué estudiando. Hice también el servicio militar y seguí estudiando en Valencia. Fui voluntario para escoger cuerpo. Escogí Sanidad, y me quedé allí. Fui un perfecto soldado del franquismo. Llegué, incluso, a cabo primero. Hice maniobras e, incluso, llegué a subir al Pirineo. Cuando hubo aquella incursión de los maquis. Estuve allí un tiempo de vigilancia, de guarnición. Esta es mi experiencia con el

muchos planes. Pasarme por el Bidasoa era imposible, mucha gente había muerto. Por el monte estaban las garitas de la Guardia Civil a una distancia de diez metros a lo largo de toda la frontera. Fui a Vera de Bidasoa (el pueblo de Baroja). Allí llegué con un pasaporte que se me concedió porque yo iba con un campeón de boxeo muy popular entonces, y la policía lo conocía. Fuimos a ver un partido de pelota. Encontramos en una fonda a unos franceses que hablaban español, y éstos nos ayudaron a pasar al día siguiente el monte. No sé si fueron dos horas de monte, perseguidos por los soldados, seguidos más bien..."

- El boxeador, ¿también fue contigo?

- "Sí, el boxeador fue a parar a Australia, era el emigrante que en aquella época huía de España rabiando. Era un boxeador que estaba en el candelero de la fama. Entonces la gente emigraba por todos los

trarlas en el deseo de volver a reunirse con tu familia, y la decisión de abandonar un poco la situación en España que no te parecía excesivamente aceptable. Políticamente tú, en esos momentos, tenías una ideología..."

- "Tenía antifranquismo en el cuerpo sin etiqueta ninguna, desde el punto de vista político..."

- Habías decidido huir a Francia para luego irte a México, pero resulta que te quedas en Francia. ¿Por qué?

- "Me quedé en Francia porque hubo algunas dificultades con respecto a mi padre. Como mi padre era viudo se había vuelto a casar, tenía allí otros hijos. Se puso enfermo y hubo dificultades económicas en mi familia. Hubo que esperar un tiempo, y durante ese tiempo yo me establecí, más o menos, en Francia. Me puse a trabajar y fui dejándolo. Estuve en Nantes, después fui a Burdeos, de Burdeos estuve en Decaseville donde fui a trabajar de minero, de allí fui a Lille. Allí estuve trabajando en una fábrica de máquinas agrícolas y de ahí fui a París. En París volví a reanudar estudios. Estudié francés y pedí un puesto de trabajo de lector. De lector pasé a asistente asociado".

## Ya en el colegio hacía teatro

- ¿Cómo empieza tu interés por el teatro? Imagino que empezó en París, ¿no?

- "Bueno, mi interés es de toda la vida. Hacía teatro en el colegio, con los amigos. Fuera del colegio, escribía obritas de teatro para montarlas en una sala, entre dos alcobas. El interés en serio empieza en París. Tratamos de montar algo con la gente que trabajaba en la radio, con Ramírez, con Adelita del Campo. Empezamos a ensayar un Lorca, disponíamos de un teatro".

- ¿Empiezas a plantearte seriamente la cuestión del teatro?

- "Más o menos seriamente. Más seriamente fue cuando llegué a Toulouse. Fui destinado cerca de Toulouse, a un liceo, pero iba a Toulouse dos veces por semana a continuar mis estudios de profesor de francés. Allí en Toulouse conocí el ambiente. Había cinco o seis grupos de teatro que dependían de las organizaciones políticas o sindicales. Eran más o menos profesionales. Montamos un *Don Juan* y, entonces, como yo tenía facha de *Don Juan*, me pidieron que hiciera el papel y lo hice. La gente en el exilio no había visto un *Don Juan* desde los tiempos de España. Lo hicimos por eso, y aquel *Don Juan* fue el arranque de nuestro grupo de teatro español. Nos dimos cuenta de que si uníamos todos esos grupos y hacíamos una selección de actores, podíamos hacer algo que



franquismo. Yo ya pensaba pasarme a Francia clandestinamente en el año 46-47, porque mi padre estaba en el exilio. El pasó de Cataluña a Francia y de Francia pasó a México y había estado dos años sin dar noticias. Era difícil entonces recibir cartas de México. Venían de Francia a través de amigos. Decidí irme a México para reunirme con mi padre. Ya cuando estaba en el Pirineo, pensaba pasarme a Francia, pero no era fácil. En cuanto acabé el servicio militar, estuve durante meses haciendo

medios y nos asociamos para esta aventura. Me fui a Nantes donde tenía unos amigos de mi familia. Me puse en contacto con mi padre e intenté irme a México".

- ¿Qué estudios has hecho en España?

- "Filosofía y Letras, en Valencia. Hice Románicas. Cuatro cursos del programa de entonces. Luego, en Francia, he hecho el diploma de profesor de francés en el extranjero..."

- Según me dices, las razones principales de tu exilio en Francia habría que cen-

fuera más importante. Nos reunimos gente de diversas tendencias políticas. Muchos anarquistas, comunistas, socialistas, había incluso gente nacionalista, vascos nacionalistas y, claro, teníamos mucha más fuerza, o sea alcanzábamos un público mucho más amplio y teníamos también una calificación mayor. Hicimos unos primeros tanteos con una serie de lecturas espectáculo, encontramos el apoyo de algunos hispanistas franceses e, incluso, una pequeña subvención de la facultad y así funcionamos el primer año".

- ¿Los partidos políticos apoyaban?

"Sí. En cuanto a público. No con dinero porque no tenían, pero acudían. En Toulouse, por ejemplo, hubo obras que hemos podido representar hasta quince veces a diario. Incluso llegamos a plantearnos la profesionalización, puesto que en Toulouse y en los alrededores y en todo el sur de Francia, podíamos funcionar casi diariamente. Ha habido representaciones en Perpignan con más gente fuera que en la sala".

- ¿Os planteasteis los problemas de la programación, es decir, qué teatro queréis dar a ese público?

"En primer lugar queremos dar un teatro que está censurado en España. Así, montamos todo lo de Valle Inclán, lo de Miguel Hernández. Queríamos también montar teatro de gente desconocida por las circunstancias del franquismo, así que escribimos a mucha gente. Recibimos muchos manuscritos en nuestro comité de lectura. Montamos obras de mucha gente que estaba exilada, como, por ejemplo, de García Lora (no confundir con Lorca; se confundían, a veces, con los carteles y se llenaba la sala creyendo que iban a ver García Lorca; algunos se marchaban antes de empezar, diciendo que habían venido a ver a Lorca). Nuestra finalidad era encontrar ese teatro que sabíamos que estaba oculto, por las circunstancias de la guerra, del franquismo. Había que buscar ese teatro. El grupo tenía esa preocupación en cuanto a la programación. Otra de las ideas nuestras era hacer un teatro en su vertiente popular. Un teatro que también, al mismo tiempo, sirviera para elevar el nivel del que se hacía antes de llegar nosotros a Toulouse. Era un teatro que se movía entre Arniches y Casona y, en fin, en una zona muy mal definida de dramaturgos de segundo o tercer orden. Nosotros queríamos elevar este nivel y, al mismo tiempo, interesar al hispanismo. Esto era muy importante, porque Toulouse es la segunda ciudad de hispanistas en Francia. Hay 40.000 estudiantes entre el liceo o la universidad. También teníamos la intención de proyectarnos en la cultura francesa. Establecer un puente entre las

dos culturas, facilitar la integración de la emigración. Vendrán después unos años de emigración intensa. Hemos tenido en el grupo mucho emigrante. Incluso hemos tenido, como anécdota, emigrantes policías, que luego los habíamos encontrado en un puesto de frontera. Venían, naturalmente, a ver lo que pasaba en nuestro grupo, que no tenía muy buena fama en los circuitos oficiales".

- ¿Cómo planteaste el buscar público fuera de Toulouse, porque el grupo buscó una especie de zona de influencia?

"Era muy sencillo, porque estos grupos existentes antes de nuestra aparición tenían ya un público".

- ¿Cómo se realiza el interés por convertir un poco en cabeza de puente de los grupos independientes españoles?

"Sí, enseguida se señala nuestra existencia. A través de los autores y, a veces,



de las revistas que nos han hecho algún reportaje. *Destino* hizo un reportaje sobre Valle-Inclán, nuestro trabajo con Valle-Inclán. Eramos ya conocidos como grupo independiente".

- ¿Vosotros hicisteis el estreno de *Luces de Bohemia*?

"Sí, hemos hecho también el estreno mundial de *Los hijos de la piedra*, de Miguel Hernández y de *El labrador de más aire*. Todo dentro de la legalidad. Hemos escrito a Josefina, la viuda de Miguel Hernández y nos ha autorizado. Bien, entonces los grupos sabían que existíamos y pronto nos escribían diciendo si podrían venir..."

- ¿Por qué os interesaban los grupos de España?

"Interesaban muchísimo porque eran grupos que tenían la valentía de decir cosas y de empezar a hacer que renaciera

el teatro español. Ya sabíamos que era gente que trabajaba bien. Tábaro llegó con *Castañuela 70* y gustó muchísimo. Vinieron años sucesivos. Lo mismo pasó con un grupo de Gijón, grupos del TEU de Barcelona... Ha venido Esperpento, Jordi Teixidor con *El retaule del flautista*, etc. Además, teníamos la facilidad de servir de estribo, de punto de partida de arranque para Europa. Así ha sido el caso de Tábaro, que ha hecho grandes giras, les hemos dado direcciones, incluso les hemos organizado representaciones, etc. Sabemos que *Quejío* se montó, en principio, para traérmolos a nosotros. Tenía unas características que eran las que convenían. Espectáculos de ese tipo, vinieron a Toulouse y de Toulouse se han proyectado al mundo entero, es decir, que hemos realizado el papel de receptores, acomodadores y lanzadores".

- ¿Qué percepción teníais vosotros del teatro que se estaba haciendo en España?

"La percepción era la que nos habíamos traído cuando salimos de España. En los años de estudiante o de soldado había visto teatro. Entonces yo sabía lo que se hacía en España: el teatro de la comedia de salón, en fin, aquel repertorio que se hacía en España por los años cuarenta".

## Valle-Inclán fue el padre y maestro de mi grupo

- Desde el punto de vista estético, ¿vosotros teníais una percepción diferentes?

"Sí. Nuestro padre y maestro ha sido Valle-Inclán. Al montar tres obras de Valle-Inclán hemos hecho un estudio del esperpento, y nos parece que es lo que más nos ha inspirado. Nuestra estética arranca de ahí. Yo, personalmente, he sido un poco, digamos, el mentor estético del grupo al ser el director y el que más obras ha montado. Me he inspirado mucho en el expresionismo. He conocido obras expresionistas a través de traducciones argentinas y algunas francesas, y a algunos sectores importantes como Brecht, Piscator, etc."

- La generación tuya en España está haciendo el teatro realista de los años cincuenta-sesenta. En vosotros ese puente, esa estética, ¿se sustituye con la estética expresionista?

"Sí, nosotros damos el salto. Lauro Olmo, el primer grupo a quien propuso el montaje de *La camisa* fue al nuestro. Nosotros cogimos *La camisa* y nos pareció que ya no estaba al día. No concordaba con nuestra estética ni con lo que quería el público que nos rodeaba. El realismo ese que en España tuvo una gran eficacia no iba con nosotros. Se lo dijimos a Olmo, del

que habíamos estrenado una obra anterior, *Milagro*. Incluso nos mandó una obra que iba dedicada a María Casares y también nos pareció un poco fuera de nuestros presupuestos estéticos".

- O sea, que el realismo para vosotros tuvo una incidencia mínima. Pasasteis directamente a hacer un teatro expresionista, por lo que os era más fácil, después, acercaros al tipo de teatro que estaban haciendo los grupos independientes...

- "Sí, claro. Nosotros hemos montado obras como *El pasaporte*, de Mateu. Era una obra que se refería al exilio, al pasaporte, a la gente que vivía, los tipos, incluso una comedia de costumbres, la gente con que nos veíamos todos los días en las plazas, pero eso no era tampoco realismo, era un costumbrismo de carácter esperpéntico o expresionista".

- Desde el punto de vista de vuestra relación con los grupos independientes parece ser que os era importante, desde el principio, abrirles las puertas completamente. Desde el momento en que era

posible que vosotros trajerais a España montajes de obras de teatro, que vosotros habíais hecho (tuyas o de otros autores), ¿encontrasteis la misma plataforma en España con los grupos independientes?

- "Pues no. Tampoco en la misma llamada. Para nosotros era entrar en contacto con una tierra originaria, con nuestro país, con nuestra cultura. Había una serie de connotaciones sentimentales. Con ellos no ocurría lo mismo. Además, tenían otros problemas; nosotros en esa época en que podíamos ir a España entrábamos ya en una fase en que nuestra creatividad había bajado, en el grupo habían desaparecido muchos, se habían integrado a la vida francesa, había menos emigración, no teníamos la misma fuerza. Sí, se hace una incursión precisamente con Arniches, con *Los caciques*. Se fue a Valencia y se montó aquello, pero los grupos independientes seguían con sus problemas".

- Sí, pero en los sesenta, y más en los setenta, hay festivales que organizan los grupos independientes, semanas de teatro, etc. ¿Habéis recibido por parte de los grupos que habían pasado por Toulouse algún tipo de invitación nominal que hayáis tenido que rechazar porque no os considerabais a la altura de...?

- "No. No se ha producido esa circunstancia, pero yo creo que es porque para ellos nosotros existíamos en los años de franquismo duro, y quizá pensaban que

nosotros habíamos desaparecido al no existir esas circunstancias..."

- ¿Se podría decir que vosotros estáis llamados a desaparecer inmediatamente o creéis que tenéis alguna posibilidad de reincorporaros al teatro español de una manera definitiva?

- "En cierta forma nuestro grupo se ha ido dispersando. Estamos muy reducidos. Los más activos han vuelto a España. Ahora, como grupo, no creo que volvamos a España a no ser que tuviéramos un renacimiento. En estos momentos estamos montando una obra que nos parece muy idónea para representar en España. Se está ensayando. No sabemos cómo será este futuro, lo que sí nos parece es que podríamos tener aún un papel entre la emigración que aún existe".

- Pero la situación actual de permanencia de ciertos equipos todavía franquistas en la organización del Estado, ¿no os hará sufrir precisamente por vuestro pasado antifranquista?

- "Yo creo que sí, porque el año pasado me dijeron que mandara una solicitud para una ayuda que nos correspondía como grupo cultural (en realidad el primer grupo creado fuera de España), y ni siquiera se han dignado contestar. Tenemos subvención de los franceses. Esta obra que montamos ahora tiene una pequeña subvención del municipio francés, sin embargo, del gobierno español no hemos recibido nada".

- ¿Está hecha en español?

- "Sí".

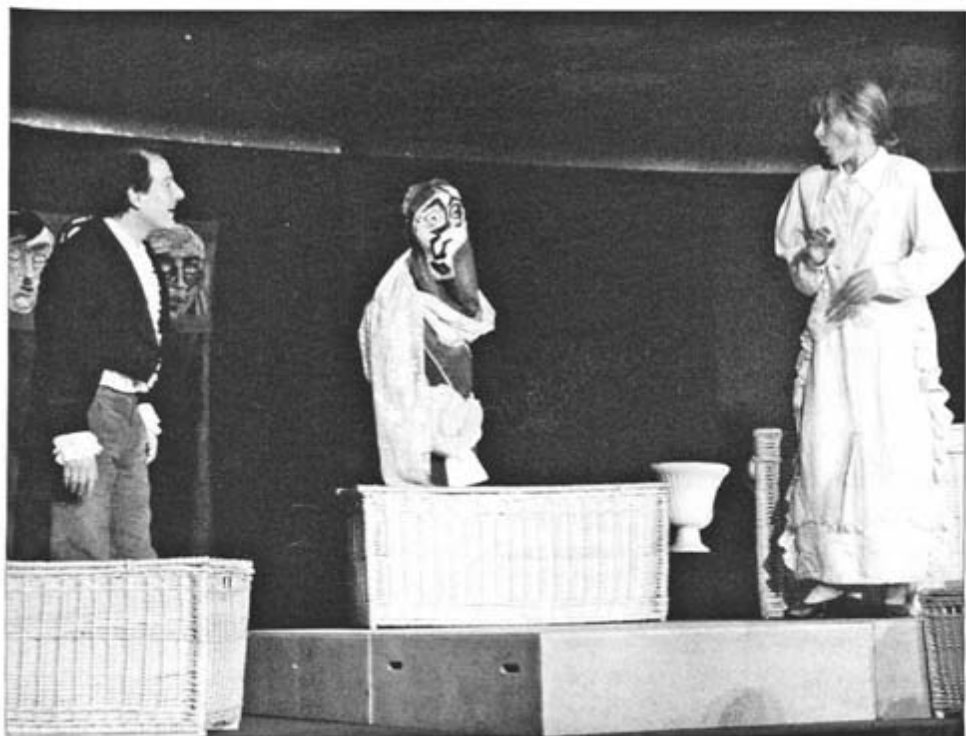
## Pretendo hacer investigación teatral

- Desde el punto de vista de tu experiencia como autor, ¿cómo te situarías dentro de la actual situación de la literatura española? ¿Has intentado, de alguna manera, introducirte en el teatro en España?

- "He intentado introducirme en el teatro en España, no sólo mi teatro sino yo también. Mi persona. Pero ni el uno ni el otro se integran todavía. Hay esta excepción del Festival de Sitges. Mi planteamiento estético tiene dos vertientes: primeramente, esa vertiente de teatro popular, de unas obras que iban dirigidas a esa mayoría popular, esas obras son *La garra*, *Durango*, *Aniversario*... Esta última es la historia de una familia exilada. Tengo un interés enorme en hacer investigación teatral. Es mi vertiente experimental. Pienso que si se me niega un gran público no tengo por qué dejar de escribir. Aprovecho este paréntesis, en que no tengo un gran público, y me dedico a la investigación".

- Desde un punto de vista concreto, tú también tienes una situación un poco privi-

En página precedente, portada del número monográfico dedicado al Festival de Sitges 1979, edición en la que Martín Elizondo consiguió el Premio Santiago Rusiñol. Bajo estas líneas, *La ópera sorda*, de J. Martín Elizondo, estrenada en Madrid en 1990. (Foto: Chicho).





legiada que no es normal en el caso de los profesionales tanto de la enseñanza o la investigación, como del teatro, que se han creado en España. Situándose en la perspectiva de que conoces bien el teatro que se está haciendo en España, más que ningún extranjero, pero al mismo tiempo que conoces bien lo que se está haciendo en teatro fuera de España y por dónde va el teatro actualmente en el mundo, ¿podrías dar tu visión del teatro que se está haciendo actualmente en España?

- "Mi opinión es que es de una gran pobreza. De una gran timidez, y de una rémora de miedos y de autocensura. En lo que he podido ver en los últimos años no hay nada que aletee con fuerza. Cuando se ven las experiencias que hacen los grupos americanos, ingleses. Son tremendos, de una fuerza satírica, autores ingleses que se meten con la Corona, con una fuerza y con una garra teatral... Todo eso en España, actualmente, no existe. En España, yo creo, no se va más lejos que un brechtismo más o menos interpretado a la manera un poco española. En fin, yo no veo florecimiento".

- Ahora una última pregunta. ¿Cómo te ves dentro del teatro español y dentro del teatro francés?

- "Resulta que no me veo".

## BIBLIOGRAFÍA

Numantina (1959). *Juana creó la noche* (1960). *Durango* (1960) (o.e.). *Aniversario* (1961) (o.e.). *Les plombers* (1962). *La guarda del puente* (1966) (o.e.). *L'autre Pablo et le Minotaure* (1966) *La garra y la dura escuela de los Perejones* (1967) (o.e.). *Refranero y danza para tres ahorcados* (1967) (o.e.). *Los antropófagos* (1969) (o.e.). *Chirismo* (1968) (o.e.). *Pour la Grece* (1970) (o.e.). *Diálogos para los que gozan de buena salud* (1972). *Dialogues avec les bien portants* (1973). *Christ collage* (1975). *Monstruos para manejar* (La rebelión de Segismundo) (en francés) (1975-78). *Memoria de los Pozos* (Premio del XII Festival Internacional de Sitges) (1975-77). *La rebelión de Segismundo* (Adaptación de la obra de Calderón) (1975) (o.e.). *La cène du quatrième monde* (1975-76) (o.e.). *Les illuminations* (1976-77) (o.e.). *Las iluminaciones* (Finalista del premio Tirso de Molina, 1978) (1976). *En un jardín sin fin* (Finalista del premio Tirso de Molina, 1979) (1976). *Images d'une mise a mort* (1977-78) (o.e.). *La corona de trapos* (1978). *Dalila et Dalila* (1979). *Los prodigios* (1979). *La guerra de los tres monosabios* (1979). *Las coplas del tren* (1979) (o.e.). *Las Hilanderas* (1980).

Ediciones:

*Actos experimentales I* contiene: *Los antropófagos*; *Refranero y danza para tres ahorcados*; *Chirismo*. Escelicer. Madrid. 1971.

*Actos experimentales II* contiene: *Movimiento andante*, *Movimiento perpétuo*, *Cabezas de chorlito*, *Parábola para robots*. Escelicer. Madrid. 1973.

*Actos experimentales III* contiene: *Pavana para una infanta difunta*, *Pinacoteca*. Escelicer. Madrid. 1975.

*Durango*, Galiak, n. 3, 1977.

*The grave awaits*. *Modern international drama Review*. Nueva York. 1977.

*El otro Pablo y el Minotauro*. La Pluma. Madrid. 1980.

Nota. (o.e.) = obra estrenada.

*Pipirijaina*, 16.textos (septiembre-octubre 1980): 53-56.

# DARIO FO Y EL TEATRO DE LA COMUNE DE MILÁN

FRANCA RAME

No sé por qué (quizá porque es más excitante y fácil) muchos piensan que nuestro salto, el mío y de Dario, del teatro tradicional al teatro que hacemos ahora, ocurrió un buen día, por una especie de crisis mística, como si de pronto, arrastrados y comprometidos por la ráfaga de contestación juvenil y las luchas obreras de 1968, nos hubiéramos levantado una mañana exclamando: "¡Basta, enrollémonos en la bandera roja, y hagamos nuestra revolución cultural!".

Pero la realidad es que nosotros hicimos nuestra elección, la que ha sido realmente importante, al empezar nuestro camino, hace veintidós años, cuando, junto con Parenti, Durano y Lecoq, debutamos con el *Dito nell'occhio* (*El dedo en el ojo*). Eran los tiempos del ministro Scelba, del papa Pacelli con sus comités cívicos, los tiempos sombríos de la censura total. La policía y los varios ministros, esbirros y obispos, se dieron rápidamente cuenta: éramos "una compañía de comunistas", hacíamos "propaganda roja". Todas las noches, en la sala, un comisario controlaba el texto, palabra por palabra, y el Ministerio del Espectáculo nos ponía todas las trabas posibles, los empresarios más reaccionarios nos negaban los teatros, los obispos ordenaban a la policía que arrancase nuestros carteles de las paredes. A las puertas de las iglesias, en el boletín de "espectáculos desaconsejados" figuraba siempre el nuestro, subrayado. Esta caza" al comunista enemigo de la civilización y de María", continuó durante años con todos los otros espectáculos. Pero los obreros, los estudiantes y la burguesía progresista venían a vernos, siempre más numerosos, nos aplaudían, nos apoyaban, permitiéndonos así que continuásemos, que nos impusiésemos, a pesar de la falta total de "premios de apoyo" y "de premios finales".

Este fue nuestro camino hasta 1968:

1953-54: *Il dito nell'occhio*, (*El dedo en el ojo*), de Parenti Fo Durano



1954-55: *Sani da legare*, (*Cuerdos de atar*), de Parenti Fo.

1958-59: *Ladri, manichini e donne nude* (*Ladrones, maniquis y mujeres desnudas*), y *Comica finale*.

1959-60: *Gli arcangeli non giocano a flipper* (*Los arcángeles no juegan a las máquinas*).

1960-61: *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (*Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*).

1961-62: *Chi ruba un piede e'fortunato in amore* (*El que roba un pie tiene suerte en el amor*).

Primavera del 62, en televisión: *Chi l'ha visto?* (*Quién le ha visto?*).

Otoño del 62, en televisión: *Canzonissima*.

1963-64: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (*Isabela, tres carabelas y un charlatán*).

1964-65: *Settimo: ruba un po'meno* (*Séptimo: roba algo menos*).

1965-66: *La colpa e'sempre del diavolo* (*La culpa la tiene siempre el diablo*).

1966-67: *Ciragione e canto* (*Reflexión y canto*) y *La passeggiata della domenica* (*El paseo de los domingos*).

1967-68: *La signora e'da buttare* (*La señora está para el arrastre*).

En más de una ocasión corrimos el riesgo de no actuar. El estreno de *Aveva due pistole*, espectáculo sobre la complicidad entre fascismo y burguesía, entre el hampa organizada y el poder, fue bloqueado por una intervención durísima de la censura, que mutiló el texto. Decidimos estrenar ignorando los cortes. Hubo un pulso bastante tenso entre nosotros y la policía de

Milán, que amenazó con detenernos inmediatamente, pero al final el Ministerio, preocupado por la posibilidad de un escándalo, levantó los cortes. El texto de *Gli arcangeli* nos fue prohibido por las frases que habíamos ido añadiendo, sin autorización al espectáculo. Por ese solo texto coleccionamos 280 denuncias, tantas como representaciones. A mí me denunciaron por una frase sobre los militares en el espectáculo sobre Colón. También cuando representábamos *El Colombo*, los fascistas nos agredieron a la salida del teatro Valle de Roma, y casualmente el policía de servicio había desaparecido. Un oficial de artillería a caballo desafió a Dario a duelo, por haber pronunciado frases ofensivas para el honor del ejército italiano, y Dario, que está loco, aceptó la con-

En página precedente, Dario Fo. Abajo, *Aquí no paga nadie*, de Dario Fo, interpretado por Teatro Gasteiz en 1985.

tienda a condición de que fuese descalzos, y según la modalidad del boxeo tailandés, del que aseguraba ser campeón regional. El oficial de artillería ecuestre se estumó para siempre. Pero, anécdotas aparte, nos llovían continuamente problemas y dificultades, los reaccionarios y los conservadores no conseguían digerir ciertas "violencias satíricas" de los textos que representábamos. Docenas de críticos nos acusaban de envilecer el teatro, al introducir constantemente la política, mientras repetían el viejo estribillo de "el arte por el arte".

Nuestro teatro se iba haciendo cada vez más provocador sin dar cabida al teatro "digestivo". Los reaccionarios montaban en cólera. En más de una ocasión hubo enfrentamientos entre los espectadores. Los fascistas intentaban provocar peleas en el patio de butacas. El jefe de policía de Siena mandó a dos carabinieri a buscar a Dario al final de una actuación, porque había ofendido a un jefe de Estado (Johnson) en *La signora e'da buttare*. Se puede hacer todo tipo de críticas a nuestro teatro, pero hay que admitir que era un

teatro vivo, en el que se abordaban temas que la gente necesitaba ver tratar. Por esto, y por el lenguaje directo que empleábamos, era un teatro popular.

El público aumentaba a cada espectáculo. De 1964 a 1968 estuvimos siempre en cabeza en las taquillas de las principales compañías italianas, siempre con los precios más bajos.

## Pequeños eructos digestivos

Y fue precisamente al final de la temporada de *La signora* (1968) -un verdadero record de taquilla- cuando maduramos la decisión de abandonar las estructuras habituales del teatro oficial: nos dimos cuenta de que, sin mencionar la indignación idiota de los reaccionarios más cerriles, la gran burguesía reaccionaba casi con placer a nuestros azotes. ¿Masoquistas? No. Nos habíamos convertido, sin darnos cuenta, en los productores de sus pequeños eructos digestivos. Nuestros latigazos aceleraban su presión sanguínea, como los azotes con ramitas de abedul tras una sauna tónica. En resumen, nos habíamos convertido en los juglares de la burguesía gorda e inteligente. Esta burguesía aceptaba que la criticásemos, incluso de manera despiadada, en clave grotesca y satírica, pero a condición de que la denuncia de sus "vicios" quedara dentro de las estructuras controladas por su poder. Un ejemplo típico fue el de nuestra participación en el espacio televisivo *Canzonissima*. Meses antes, en el segundo canal (recién estrenado, y privilegio de las clases acomodadas) se había emitido un espectáculo nuestro, titulado *Chi l'ha visto?* En esa ocasión nos habían permitido hacer una sátira con fondo político social, de una violencia inédita en la televisión. Todo transcurrió sin demasiadas dificultades; es más, las críticas fueron todas positivas, y ese público seleccionado nos aplaudió vivamente. Pero cuando retomamos los mismos discursos políticos ante un público de más de 20 millones de telespectadores, en la transmisión más popular del año, o sea *Canzonissima*, fue la catástrofe. Los periódicos que en el programa anterior habían prodigado generosamente sus aplausos, se lanzaron esta vez a un verdadero linchamiento. "Es una infamia -tronaban- propinar tales atrocidades de baja propaganda política a un público tan ingenuo y fácilmente influenciable, como es la masa televisiva". Y entonces, instigados por los comités cívicos, por los centros de poder más reaccionarios, los dirigentes de la televisión nos cubrieron con un verdadero diluvio de cortes y prohibiciones de una dureza increíble. Fue una masacre de textos. Era la vuelta a la cen-





sura de años anteriores. Así nos vimos obligados a abandonar clamorosamente el programa. Preferimos enfrentarnos con cuatro procesos.

Llevamos ya dieciocho años sin pisar televisión. Trece años de destierro y 300 millones de daños exigidos, más 26 hubo que pagarlos en el acto. El poder no perdona a quien no respeta las reglas de su juego.

Es lo de siempre: los grandes reyes, los poderosos, que no son tontos, han pagado siempre a los bufones, para que interpretaran, ante un público de cortesanos de alto nivel, retahilas cargadas de intenciones satíricas y de alusiones, incluso irreverentes, a su poder, a sus injusticias. Así los cortesanos podían exclamar, admirados: "¡Qué rey tan demócrata! ¡Tiene la fuerza moral de reírse de sí mismo!" Pero sabemos bien que si ese bufón se hubiese atrevido a salir de la corte, para irse a cantar y representar esas mismas sátiras en las plazas, ante los campesinos, los explotados, los obreros, entonces los reyes y sus acólitos les hubieran pagado de inmediato con una moneda bien diferente. Porque te puedes burlar del poder, pero si lo haces "fuera", te queman en la hoguera. Y comprendimos lo siguiente: que para sentirnos consecuentes con nuestro compromiso político, no nos bastaba ya considerarnos artistas democráticos de izquierdas, llenos de simpatía y comprensión hacia la clase obrera y los explotados en general. La simpatía ya no era suficiente. Esa lección nos la daban directamente las extraordinarias luchas obreras, el nuevo impulso que los jóvenes estaban dando en sus escuelas a la lucha contra el autoritarismo, la injusticia social, el empuje hacia una relación nueva con las clases explotadas, para crear una nueva cultura. Teníamos que dejar de ser los intelectuales que, cómodamente asentados en sus privilegios de casta, se dignan -¡qué generosos!- tratar también los problemas de los explotados. Todo esto significaba que teníamos que actuar en estructuras que estuvieran administradas por la clase obrera. Por ello pensamos en seguida en las casas del pueblo.

Las casas del pueblo representan en Italia un fenómeno especial, muy extendido. Fueron construidas por obreros y campesinos, con sus propias fuerzas, a partir de la aparición de los primeros núcleos socialistas a finales del siglo diecinueve. En las fachadas de las primeras casas estaba escrito: "Si quieres hacerle caridad a un pobre, dale cinco monedas, dos para el pan, tres para la cultura" Y cultura no significa solamente saber leer y escribir, sino también expresar su propia creatividad a partir de su propia concepción del mundo. Pero cuando fuimos a trabajar a



esos locales, nos dimos cuenta de que esa exigencia inicial, que había empujado a obreros y campesinos a fabricarse sus propios espacios para estudiar y producir cultura conjuntamente, se había diluido del todo. Esas casas del pueblo se habían convertido en lugares para beber, para bailar, para jugar a los bolos o a las cartas. No es que beber, bailar y jugar no sea importante, pero la realidad es que era lo único que allí se hacía. Ya no se discutía, se proyectaba, todo lo más, algún documental, o se montaba algún espectaculillo, simplemente por agradar, de forma meramente recreativa. La grave reponsabilidad de los partidos de la clase obrera radica precisamente en haber abandonado las exigencias de expresión creativa que obreros y campesinos habían demostrado necesitar con tanta fuerza, con el convencimiento de que es inútil provocar el desarrollo de una cultura proletaria, puesto que ni existe, ni puede existir.

"Sólo existe una cultura -dicen "los que saben" - por encima de las clases. La cultura es una solamente, así como hay una luna, y un sol, que resplandecen indelentemente para todos aquellos que quieren y saben utilizar su luz".

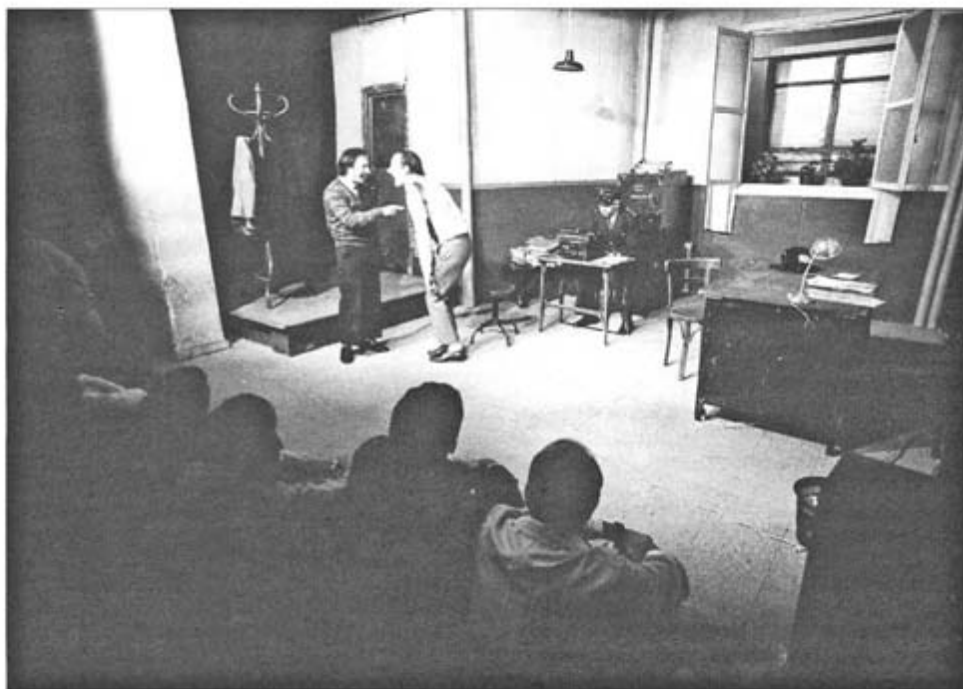
### Más de 200.000 espectadores, el primer año

Es obvio que empezamos inmediatamente a luchar contra esta teoría interclassista. En la polémica, poníamos a menudo el ejemplo de la revolución china, en la que el partido había demostrado tener una confianza totalmente distinta en la creatividad del pueblo, en las posibilidades y el empeño que tienen las masas por construirse otro lenguaje, otro léxico, otra filosofía de las relaciones y de la vida social, otro amor. Y sobre todo, la gran determinación (auténticamente revolucionaria) por parte de aquellos dirigentes, de empujar a los intelectuales a participar en la vida política, a aprender de los campesinos y de los obreros su cultura, sus necesidades, y juntos transformarlas en expresión artística. Es lógico que este planteamiento nuestro irritase a los burócratas del partido, aferrados al clásico tópico de que "hay que proceder gradualmente, partiendo de los niveles más bajos". Y ahí afloraba inevitablemente una desconfianza hacia la inteligencia de los obreros, hacia su posibilidad de inventar de forma autónoma, además de expresarlo, un mundo cultural propio. En efecto ese público de las casas del pueblo no se limitaba a escuchar, sino que tomaba parte activa en los debates y en nuestro trabajo. Ahora, releendo los apuntes de esos primeros montajes, mien-

tras corrijo y añado anotaciones, me acuerdo de nuestro debut en la casa del pueblo de San Egidio, en las afueras de Cesena.

Habíamos decidido ir allí para hacer los ensayos generales, cuatro o cinco días antes del estreno. Estábamos montando las estructuras de hierro para el escenario con la ayuda de chicos de la organización (ARCI), algún obrero, algún estudiante. Los socios de la casa del pueblo jugaban a las cartas al fondo del salón, y de vez en cuando nos echaban una mirada de desconfianza. Para ellos éramos unos intelectuales, quizá algo enfermos de populismo, que estaban de paso unos días para fortalecer el espíritu entre proletarios, para ponerse la medallita de "los que van hacia

Había que tender unos cables para colgar paneles aislantes. Decidimos utilizar unos contenedores de huevos, de cartón. Pero había que unirlos unos a otros. Con dos compañeras me encargué del trabajo. Teníamos unas agujas de tapicero, pero eran muy difíciles de enhebrar. Llevábamos unas horas protestando por lo difícil que era pasar las agujas por el cartón, cuando nos dimos cuenta de que los compañeros del círculo ya no jugaban a las cartas: nos estaban mirando. Al poco rato, un viejo murmuró entre dientes: "Haría falta una aguja más larga". Otro silencio, luego otro dijo: "Yo podría hacerlas con radios de bicicleta". "¡Corre!" le dijeron todos. Al poco rato apareció el compañero, con diez agujas larguísimas. Y todos nos ayudaron



En página contigua, *Joc de dos*, de Dario Fo, representado por la compañía de Enric Majó (Foto: Colita). Arriba, *Muerte accidental de un anarquista*, de D. Fo, por la compañía Geroa. (Foto: Luis Magan).

el pueblo", y luego, vuelta por donde nos habíamos venido. Lo que sí les sorprendió en seguida fue el hecho de vernos trabajar. ¿Cómo, unos actores, hombres y mujeres, trabajando? ¿Quién lo hubiera dicho? Mientras, surgió un problema serio: en ese salón, las voces retumbaban espantosamente, no se podía actuar.

a unir los cartones, a colgarlos, subiéndose en escaleras sujetas en vertical, como saltimbanquis, gastando bromas, riéndose, como en un gran juego de todos. Horas más tarde, en el salón había tal cantidad de gente que no podíamos ni movernos. Habían venido a ayudarnos los jugadores más empedernidos, e incluso alguna mujer que había ido a buscar al marido.

Habíamos roto el hielo, vencido su desconfianza. Nos habíamos ganado sus simpatías, demostrando en la práctica que nosotros también sabíamos dar el callo. Por las tardes, después del trabajo, nos esperaban para ayudarnos. Y cuando empezábamos los ensayos, se sentaban

al fondo del salón, y nos miraban en silencio. Los viejos mandaban callar a los jóvenes que se reían en los momentos cómicos. "No molestéis". Luego se fueron relajando todos. Al terminar los ensayos, les preguntábamos qué les había parecido, si tenían críticas que hacer. Al principio no soltaban prenda, decían que no entendían de teatro, pero luego iban cobrando valor, y comentaban algo, incluso nos daban, con gran humildad, pero de forma siempre oportuna, algún consejo; hasta nos hacían alguna crítica. Y así, cuando por fin estrenamos, no fue sólo el espectáculo de Nuova scena, fue nuestro espectáculo, de todos los que estábamos en el salón, porque lo habíamos montado juntos. Y cuando fuimos a otras casas del pueblo de la zona, esos compañeros nos seguían, presentaban el espectáculo a los compañeros del lugar, pegaban carteles, intervenían los primeros en los coloquios, nos sostenían: éramos su equipo. Ese primer año actuamos en más de ochenta casas del pueblo, boleras, fábricas ocupadas, cines de barrio, e incluso algún teatro. Tuvimos más de 200.000 espectadores, de los cuales un 70 por 100 aproximadamente asistía por primera vez a un espectáculo teatral. Los debates que seguían al espectáculo eran siempre muy vivos, duraban casi siempre hasta la madrugada. Hablaban todos, mujeres, jóvenes, hombres y viejos, y todos contaban sus experiencias, hablaban de la Resistencia, de sus luchas, y nos decían lo que debíamos contar en los próximos espectáculos: su historia. De esos coloquios nacieron estos textos: *Gran pantomina con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (*Gran pantomina con banderas y muñecos pequeños y medianos*), *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000, per questo lui e' il padrone* (*El obrero conoce 300 palabras, el patrón 1.000, por eso es el patrón*) (*Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso* (*Átame si quieres, que de todos modos lo voy a romper todo*)).

De aquellos coloquios no sólo hemos sacado los temas y las nuevas historias, sino sobre todo un lenguaje nuevo, directo, sin oropes ni sofisticaciones. Por supuesto que por ello algunos nos han tachado inmediatamente de populismo, pero populista es el que se deja caer sobre el pueblo desde lo alto, en paracaídas, no quien está metido hasta el cuello y lo intenta todo para aprender dentro de la realidad de las luchas del pueblo. Y estando inmersos en ellas hemos podido constatar la gran verdad de Brecht, cuando decía: "El pueblo sabe decir cosas profundas y complejas con gran sencillez: los populistas que desde lo alto escriben para el pueblo dicen, con gran sencillez, cosas huecas y banales".

## Crisis y ruptura

Pero los coloquios, las polémicas, y sobre todo, los espectáculos que de ellos nacían, empezaban a molestar a los dirigentes de las casas del pueblo, por no hablar de los del ARCI, la organización dentro de cuyas estructuras nos movíamos. Aguantamos duro, pero al final tuvimos que separarnos. La tensión había llegado a estallar en verdaderas peleas, ataques de todo tipo, verbales y escritos en artículos polémicos en el periódico *L'Unità* y en las revistas culturales de partido. A veces reaccionábamos, con poco sentido dialéctico, de manera descontrolada y voluntarista. Teníamos realmente poca

pero se trataba de una crisis de crecimiento, hacia la claridad. Seguía latiendo en la base el choque entre las ideas fundamentales sobre nuestro trabajo de actores. Es decir, entre si debíamos considerarnos militantes al servicio total de la clase obrera, o, más simplemente, artistas de izquierdas.

La cuestión volvía a plantearse inevitablemente cada dos años, con puntualidad. La segunda solución significaba aceptar compromisos más o menos correctos, tender hacia el oportunismo, perder todo rigor, no sólo en relación con los textos, sino sobre todo en el comportamiento colectivo e individual, tanto hacia el exterior, como en el interior de nuestro grupo. En nuestro



práctica de la política sutil, no sabíamos ser comedidos y conciliadores. Pero ahora, analizando la realidad, y aún admitiendo que cometimos errores de ingenuidad e incluso de sectarismo, tenemos que decir que no pudimos hacer otra cosa: de haber permanecido dentro de esas estructuras, no habríamos avanzado ni un solo paso; nos habríamos quedado atados a mil compromisos.

Aquella separación no fue fácil. En el colectivo hubo una escisión: más de la mitad de los componentes eligió el seguir trabajando dentro de las estructuras del ARCI, manteniendo la etiqueta Nuova scena. Nuestro grupo se llamó La comune.

Habíamos superado una grave crisis,

**La mueca del miedo, de D. Fo, por la compañía Iruña Pequeño Teatro, sobre estas líneas (Foto: Adolfo Lacunza). En página contigua, *Todas tenemos la misma historia* de Franca Rame y Dario Fo, representado en Madrid en 1987. (Foto: Miguel Raposo).**

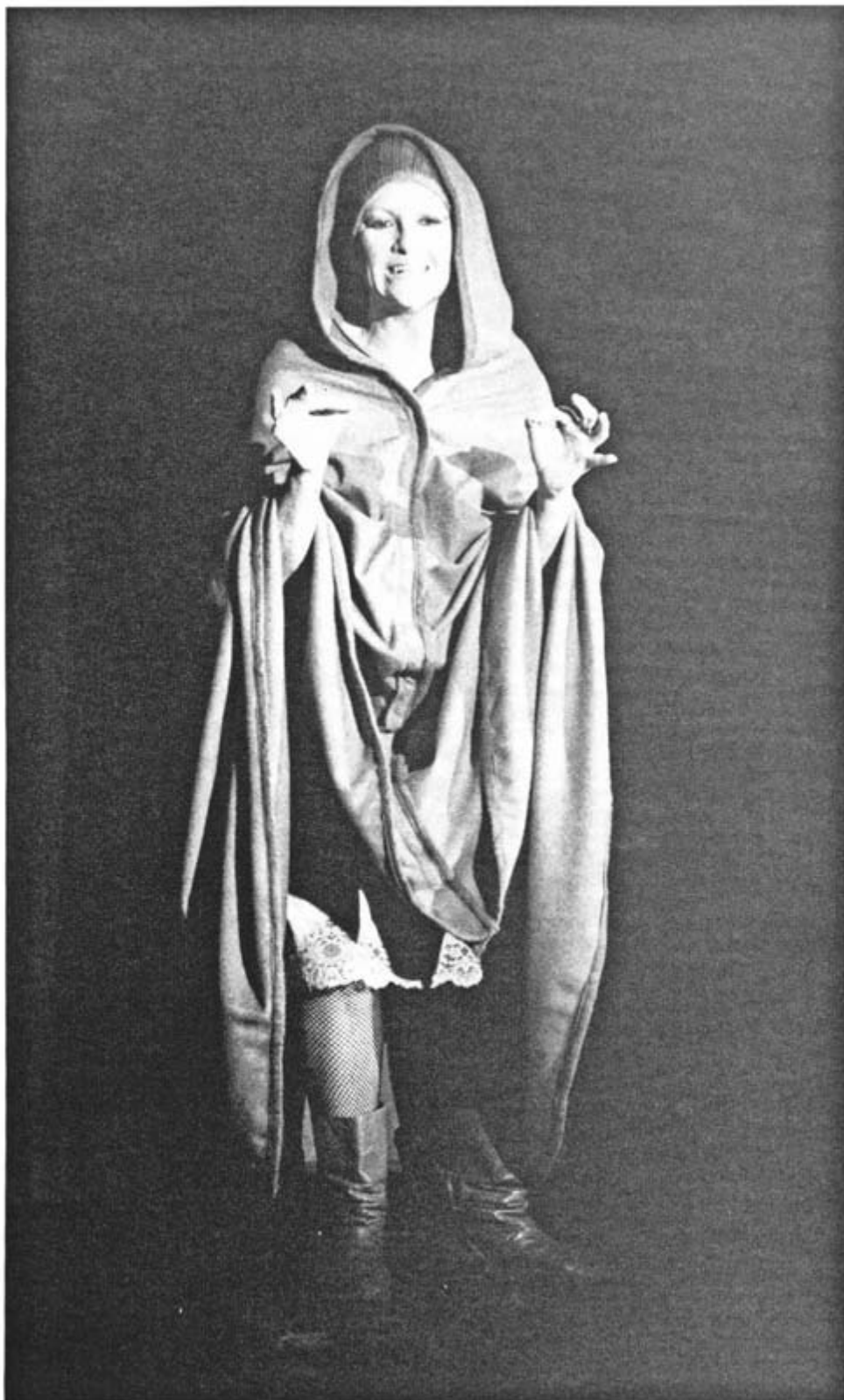
colectivo fluctuaba además una especie de democratismo funesto, que daba origen a muchas discusiones, conflictos y separaciones. Preocupados por no ser los "cabezas de compañía" Dario y yo cometimos durante años el error contrario, dejando al colectivo sin una verdadera dirección. Peor

aún, permitimos a aquellos que querían conquistar "parcelas de poder", que organizaran bandos, extrañas alianzas, hasta el punto de comprometer nuestra autonomía con alianzas políticas que nos eran extrañas. Así, hace dos años, tras la última escisión, Dario y yo nos encontramos, junto con otros cuatro compañeros, completamente solos, despojados de todo: camión, aparatos eléctricos, furgonetas, focos, incluso nuestros elementos escénicos personales, el fruto de veinte años de trabajo, que habíamos aportado al colectivo cuando abandonamos el teatro oficial, materiales que bastaban para cubrir las necesidades de dos compañías normales.

Pero la prueba de la corrección o incorrección de esos compañeros que determinaron la escisión puede valorarse en la práctica: en menos de un año han acumulado con sus espectáculos fracaso tras fracaso. Se han descuartizado entre ellos, han vuelto a escindir, han dilapidado el dinero, mal vendido o deteriorado todo el material... y ahora se han disuelto; no existen ya. Lejos de producirnos alegría, este desastre nos llena de tristeza, pues nos hace comprender que tantas fuerzas, tantos compañeros que poseían los medios y la calidad de actores, pueden destruirse fácilmente gracias a la ideología nefasta que vuelve a aflorar como un cáncer dentro de un colectivo: el individualismo, la lucha por el poder personal, con todos los males que esto produce. Pero aprendimos que podemos combatir y vencer este error, si conseguimos vincularnos más estrechamente a la clase obrera y a sus luchas, dando entrada a los obreros en la gestión de nuestro trabajo, poniéndonos completamente a su disposición y, con la máxima confianza, a su servicio.

Aplicando este principio, el clima interno de nuestro colectivo ha cambiado por completo: ya no hay tensiones, ni discusiones de carácter personalista.

Pues bien, a pesar de los problemas, los conflictos y las escisiones, lo que queda de positivo es el producto de estos siete años de trabajo, los millones de espectadores que han visto nuestros espectáculos, nuestras actuaciones en las fábricas ocupadas, en las ciudades donde se desarrollaban procesos políticos, con espectáculos escritos para la ocasión, como *Morte accidentale di un anarchico* (*Muerte accidental de un anarquista*), representado mientras duró el proceso Calabresi-Lotta Continua, en Milán; *Pum, pum, chi e' la polizia!* (*Pum pum, ¿quién es? ¡La policía!*), representado en Roma para el proceso Valpreda; las intervenciones para Giovanni Marini en Salerno y en Valle; en Pescara, durante el proceso de los cincuenta detenidos por la revuelta en





la cárcel; en Mestre, en apoyo a los obreros de Marghera, y más espectáculos en varias ciudades, cuyos ingresos totales se destinaban a apoyar a las fábricas en lucha (Padua, Bergamo, Asti, Varese, Turín, y un largo período en Milán) la venta de diez mil vasos de una fábrica de vidrios ocupada, en el Palacio de Deportes de Bolonia (increíble, cada compañero, cada espectador tenía su vaso en la mano...) El hecho de que Dario, entre tantas dificultades dentro del colectivo, y tantas otras fuera de él -procesos, denuncias, agresiones, atentados, detenciones- haya conseguido escribir y montar tres textos al año, parece asombroso, incluso para mí, que he vivido estas dificultades y dramas en primera persona.

### Dario Fo, escritor, director, actor

Y ahora conviene que os diga algo sobre el trabajo de escritor (o mejor, de constructor de textos para teatro) de Dario. ¿Por qué constructor, más que escritor? Porque cuando Dario escribe, nace en él la exigencia de pensar y fabricar una escena, o más bien una secuencia de espacios escénicos, de planos, en los que representar la acción teatral. Se trata de construcción teatral más que de escritura, porque su teatro no está hecho de personajes, sino de situaciones. Los personajes tienden a ser máscaras, por lo tanto pretextos emblemáticos al servicio de una situación. La escena se mueve gracias a una acción, como el actor se mueve gracias a su gesto, a su palabra. También los objetos que están en escena se convierten por lo tanto en personajes de situación: los libros de la biblioteca de *L'operaio conosce trecento parole...* no son elementos decorativos, sino elementos de situación. Esto permite una gran libertad a la hora de utilizar e implantar la máquina escénica. Por eso Dario puede permitirse el llevar al escenario indiferentemente muñecos y marionetas, maniquís y máscaras, actores con la cara descubierta y maquillados. Todo ello imponiendo desde dentro una relación abierta con las canciones, los versos, los chistes, los gritos, los instrumentos estruendosos, las pausas, el ritmo exasperado (pero nunca cargado), un estilo riguroso incluso cuando parece casual, accidental. El teatro de Dario puede parecerles fácil sólo a los superficiales. No, todo está razonado, pensado, escrito, ensayado, vuelto a escribir y ensayar, y siempre sobre la base de una relación práctica con el público. No hay que olvidar que Dario estudió arquitectura, que es escenógrafo además de escritor y actor, y que por lo tanto piensa siempre su teatro (y no se cansa de repetirlo) en términos arquitectó-



*Elisabeth*, de Dario Fo, representado en Polonia.  
(Foto: Vera Tenschert).

nicos. Yo personalmente vengo de una familia de actores, desde niña he visto montar, construir, escribir espectáculos de todo tipo, pero el método y la rapidez de Dario al escribir me han impresionado siempre. Tardó veinte días en escribir *Gli arcangeli*, y me parecía un record. Pero con *Pum, pum...* nos quedamos todos atónitos. En dos días escribió el primer acto, vino a leerlo a Siena, donde el colectivo estaba representando *Ordine per dio* en un cine de barrio. Nos lo leyó, lo discutimos, y tras haber obtenido el "visto bueno" de todos los compañeros, se fue esa misma noche se encerró día y noche, en un hotel de Bolonia, y dos días más tarde terminó el texto. Por supuesto que lo tenía todo en la cabeza, fruto de debates, documentos y artículos de prensa, leídos y asimilados. Esto, cuando tiene las ideas cla-

ras. Pero cuando no encuentra la clave adecuada, se enfrenta con la máquina de escribir durante diez, quince horas seguidas, y cuando se acuesta es para morir de risa. Se queda tumbado, con la luz apagada, los ojos abiertos de par en par, el cerebro que trabaja, trabaja, tanto que yo le digo: "Deja de pensar, haces ruido y no me puedo dormir". Yo y Jacobo, nuestro hijo, somos los primeros en leer cada página nueva, y después de tantos años, no consigo acostumbrarme. Le encuentro extraordinario, tiene una capacidad de inventiva constante, es siempre vivo, joven, y nunca banal, ni obvio. Sus textos poseen siempre una máquina teatral perfecta, no son nunca aburridos, ni pesados. Lo que más me asombra es que escribe en estructura abierta, no hace jamás un "guion" del texto. Inventó un diálogo sobre una situación paradójica o real, y procede como por una lógica geométrica natural, conflictos que se desarrollan en una sucesión de gags, de acuerdo con el discurso político. Discurso político que es siempre claro, didáctico. Te emocionas y ríes, pero sobre todo piensas, y tomas conciencia, y llegas a profundizar en ciertos detalles de

acontecimientos que se te habían escapado. Llegas a conocer, como en *Tutti uniti, tutti insieme Mascusa quello non e' il padrone?* (*Todos unidos, todos juntos, pero perdona, ¿no es ése el patrón?*) parte de la historia de tu país, de la primera guerra imperialista, la de Libia (1911), de la otra, provocada por el capital (1915-18), de las grandes luchas obreras de 1918-21, de la escisión en 1921 del PSI y consiguiente nacimiento del Partido Comunista Italiano, hasta la llegada del fascismo. En este espectáculo ves también cómo la clase obrera lucha para acabar con los explotadores, con los amos de siempre. Ves su fuerza, sus muertos, su gran voluntad, y ves también cómo la traicionan aquellos que tenían su confianza y su dirección: los socialistas. Considero este espectáculo, junto con *Mistero buffo* y *Morte accidentale* de un anarquico, los textos políticos más hermosos de Dario. Esto es lo que pienso de Dario Fo escritor de teatro. De Dario escritor, director, actor han hablado muchos. Lo que yo puedo añadir es algo sobre su comportamiento en escena como actor: siempre presente atento a captar el humor del público, con unos "tiempos" inimitables. Compañero hasta el fondo de los compañeros que trabajan a su lado, a veces disgustado por su propio éxito en relación con el éxito de otro compañero, siempre preocupado por que todos tengan sus satisfacciones personales. Si un compañero pierde una risa del público, trabaja en ello, y no se queda tranquilo hasta que no vuelve a conseguirla.

De Dario hombre, mi compañero, tengo pudor en hablar. Diré solamente que su honradez, su belleza interior aumenta y se ve más conforme va envejeciendo, en su cara, que va siendo cada vez más dulce, simpático y sereno, humilde, generoso y paciente. No conozco a nadie que tenga tanta paciencia, sobre todo con los inoportunos, y han sido muchos los que nos hemos encontrado en estos años. Además es generoso, obstinado. Nada le desanima, no le he oído nunca decir: "Vamos a dejarlo". Incluso las pruebas más duras, como mi secuestro por parte de los fascistas, o la escisión del 72 en nuestro colectivo, de la que ya he hablado, las ha superado con el razonamiento, la fuerza y la calma de siempre, seguro de poder superar las pruebas, fuerte del apoyo y la estima de los compañeros que nos siguen por miles, siempre. ¿Qué os parece? ¿Qué soy demasiado "fanática" de Dario? ¿Qué le admiro mucho? ¿Demasiado? Pues bien, yo os digo que sí, que le admiro, pero más aún: le estimo. Encontrarle ha sido una suerte: si no lo hubiese hecho ya, me casaría con él.

*Pipirijaina*, 5.textos(1977): 1-6.

## VIAJE ALREDEDOR DEL TEATRO DE ÁNGEL GARCÍA PINTADO. FARSA, RITO Y SANGRE, SANGRE, MUCHA SANGRE

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES

En más de una ocasión, y desde estas mismas páginas, hemos defendido el teatro de lo que con notable inexactitud y abuso del diccionario se ha dado en llamar generación de nuevos -(o jóvenes)- autores. Inexactitud y abuso por cuanto que, cuando empezaron a existir para el teatro, estos individuos- quien más, quien menos - eran bastante talluditos y salían solos de noche. Más aún ahora. Y por cuanto que los referentes estéticos de estos escritores, en última instancia, hunden sus raíces en un teatro, vivo y joven, sí, pero no precisamente nuevo: el surrealismo, el absurdo... Y en Valle-Inclán y en una determinada vertiente del teatro, de Lorca, por buscar también sus orígenes hispánicos.

Ocurre, no obstante, que -aunque ni nuevos ni jóvenes-, el apelativo ha terminado por designar a un grupo de escritores cuyas fronteras están (hoy más que nunca) un tanto desdibujadas y para el que resulta más confortable utilizar el colectivo que decidir, uno por uno, quién sí y quién no reúne los requisitos para formar parte del equipo. Nos referimos siempre a un conjunto de autores dramáticos surgidos a mediados de la década de los 60, que rompieron definitivamente con la tradición realista y conservadora del moderno teatro español buscando construir una vanguardia teatral nacional que tomará de la Europa (y de Valle, y de Lorca) parte de las herramientas con las que empezar a dar martillazos. Y que (aún hoy) han sido malo insuficientemente estrenados.

El tópico, (y tópico extendido, a fé) dice que el teatro de estos autores era (y es) hermético, cerrado, manierista. Y que su



Ángel García Pintado. (Foto: Fernando Suárez).

contenido (chatamente antifranquista) está ya periclitado. A semejante creencia contribuyó no poco la sentencia emitida por un profesor de la *Perdue University* (USA), Francisco Ruiz Ramón. Una obra dramática, hermética, cerrada, de problemática transcendencia en cuanto a mediación del autor y su público, cualquiera que éste pueda ser. Las parábolas obedecen a un código de transposición tan personal que no acertamos a descubrir su significado. La escalada de abstracción alcanza un punto tan agudo y tal grado de deshumanización y de cerebralización que oculta sin iluminar y se condena a la ineficacia y a la gratuidad como producto público<sup>(1)</sup>. El profesor Ruiz Ramón decía todo esto, precisamente, de Ángel García Pintado. Pero añadía inmediatamente que estas diatribas eran extensibles a no poca porción del parabólico, alegórico y abstracto nuevo teatro español... Resulta trágico que a su marginamiento impuesto desde fuera, se le una un automarginamiento interior<sup>(2)</sup>.

### Ni estrenados ni leídos

En los últimos años, varios conocidos profesionales del teatro nacional han reducido un tanto la dureza del juicio. Y han señalado que muy posiblemente este teatro fuera de gran mérito. Pero que era el producto exacto e histórico de una época muy concreta (el franquismo). Y que, salvo

algún texto aislado, resultaba más sensato condenarlo al baúl de los recuerdos (al margen, habrá que recordar que tres años de Centro Dramático Nacional, con estrenos en general más que discutibles, han dado como balance entre otras cuestiones que, de entre lo más salvable de su programación, los escasos soplos de vida dramática y de auténtico interés han venido, en buena medida, merced a los espectáculos basados en textos de dos autores de esta generación -Luis Riaza y Luis Matilla- y al trabajo de un individuo que en tiempos perteneció de alguna forma a ella: Francisco Nieva-. Semejante resultado no ha movido a demasiada reflexión. Y nos hemos tragado unos Albertis, unos Ibsens y unos Gorkis. que "pa qué"...) )

Una lectura atenta de estos textos prueba lo contrario. Lo que pasa es que estos autores no sólo no han sido estrenados. Sino que ni siquiera han sido leídos. De lo contrario, mantener el tópico del antifranquismo y del hermetismo puede ser calificado como un estricto problema de astigmatismo. No se trata de defender a estos autores y su derecho a estrenar (ellos ya son mayorcitos para defenderse solos y no es nuestro papel el de enlaces sindicales). No estamos ante un problema ético ni jurídico. Sino teatral. Lo que se afirma es que en algunos de los textos de estos autores (de los textos que han escrito y de los que siguen escribiendo) hay materia para una renovación de la escena teatral española que está siendo sistemática y olímpicamente despreciada.

Uno ha tenido el placer y la incomodidad de darse un viaje por casi una decena de obras de García Pintado (para sonrojo del interesado); por sus textos más importantes, en definitiva. Y puede atestiguar que se ha encontrado con hallazgos de enorme valor y con obviedades prescindibles; con aciertos innegables y con planteamientos errados: con pasajes atrayentes y con escenas aburridas. Pero siempre, siempre, con un material teatral, dramático y literario de indudable interés. Estos son algunos de los resultados del viaje.

## El placer del displacer

He apuntado antes que se trata de un viaje, a la vez, placentero e incómodo. Para explicarlo, tomo prestado de Ángel Fernández-Santos un pasaje de un antiguo artículo: "Generalmente, un dramaturgo o comediógrafo inédito, que se ve obligado a escribir sus obras sin contar con su inminente puesta en escena, es decir, que de algún modo moldea unas formas teatrales imaginadas para sí mismo, de espaldas a la demanda teatral socialmente establecida, suele imprimir en sus dramas,

comedias, tragedias o farsas, un inconfundible sello de esmero literario que está en consonancia con su involuntaria situación de mero escritor de teatro [...]. Sin embargo, no es éste el caso del teatro o del proyecto de teatro de Ángel García Pintado. Aún poseyendo facilidad y gracia como escritor, aún sabiendo revertir sobre su prosa en un esfuerzo a veces conseguido de perfección, aún bordeando con frecuencia ese rasgo tan indefinible que es la calidad literaria, la lectura de sus obras es, por debajo de su aparente liviandad, dificultosa. La razón de esto, a mi juicio, es bastante sencilla: no es posible su mera lectura literaria en cuanto que ésta remite de continuo al lector a una postura dual respecto del texto, exigiendo de él una paralela lectura escénica por ahora inalcanzable<sup>(2)</sup>.

En efecto, el teatro de García Pintado es un teatro que renuncia explícitamente a la literatura. Entendámonos. No por ello deja de ser literatura dramática (y, en ocasiones, de calidad, como señala Fernández-Santos). Pero se trata de una literatura dramática que quiere evitar, casi con irritación, cualquier tipo de placer en su lectura literaria. Tanto es así, que muchos de sus momentos de mayor belleza se ven bruscamente cortados por un comentario irónico o soez, como si el autor hubiera sentido una especie de repentino rubor al contemplarse pergeñando un pasaje que él moralmente condena. Así, en *El Taxidermista*, una obra más bien desagradable, Pablo recita inopinadamente una poesía de moderno lirismo.

"VIRGINIA.-{ Sin poder disimular su asombro). ¿Qué mosca te ha picado?... ¿De dónde sacaste todo eso?... ¿Quien lo puso en tu cabeza?

PABLO - (Falsa modestia) Pues.... ya ves. Bueno, me ha venido de repente....así, de carrerilla... lo debía de tener guardado no sé dónde..."

Y en *Agonía de Julián Despojos*, cuando María despidе a Julián con un encendido, emocionado y modernista párrafo, un marine la interrumpe: "¿El water closed, mi bella nativa?", o en *Crucifixión*, tras la primera larga alucinación semisurrealista del crucificado llena de imágenes y metáforas. la Mujer comenta: "¿Qué ...? ¿Ha dado una cabezadita? ¿eh? Ha dicho usted cosas horribles... No he comprendido nada...Bueno, muy poco... Por lo visto usted y yo no hablamos la misma lengua".

## Ascetismo escénico

Este horror a la literatura, empuja al lector a intentar un esbozo de puesta en escena. Pero resulta que tampoco es posible. Tal representación "In mente" es im-

sible de conseguir con los simples datos literarios- (13), señala Ángel Fernández-Santos. Y se queda corto. Porque el problema no es ya que el lector sólo cuente con datos literarios insuficientes de por sí para permitir una fácil traducción escenográfica -de lo que se lee- sino que los datos literarios que le ofrece García Pintado esquivan también esa traducción. En sus textos, los apuntes escenográficos son escasísimos y se reducen casi siempre a objetos (innumerables en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado* -miles de objetos de consumo - o *El taxidermista* decenas de maletas y una nevera; escasos en *Crucifixión*, en *Gioconda cicatriz*, en *La sangre del tiempo*, más llena ésta de utilería que de escenografía). Abundan en cambio las escenas negras (curioso: casi todas las situaciones narradas por García Pintado en sus textos dan la impresión, incluso cuando esto no se explicita claramente, de que transcurren de noche) El teatro de García Pintado se instala en una parquedad escenográfica y proxénica (pues aunque determinados gestos y movimientos de los actores sean significativos y haya que subrayarlos, son escasos y puntuales). Este vacío escénico es difícil de llenar por la sencilla razón de que los textos de García Pintado no permiten excesivos aditamentos escenográficos a partir estrictamente del texto. Esos cambios -el relleno de ese vacío- debe ser obra de un escenógrafo y de un director teatral avisados. Porque ninguno de ellos encontrará en los textos sino apuntes mínimos y posibilidades apenas esbozadas.

## En la tierra de nadie

Y esto es así porque el teatro de García Pintado es, sobre todo, un teatro de situaciones. Prescindiendo de las diferencias que puedan establecerse (las estableceremos más adelante) entre unas obras y otras, en todas ellas predomina una estructura que se basa en el entrecruzamiento de lecturas sobre una misma situación. *Gioconda-cicatriz* es un diálogo entre padre e hijo. *Crucifixión* es un encuentro automovilístico. *Las manos limpias* son los prolegómenos de una cena. *El taxidermista*, una despedida. *La sangre del tiempo* y *Laxante para todos* -oh paradigma de paradigmas- son una sucesión continua de situaciones. En todas ellas nos encontramos de la subversión de un espacio y de una situación mediante elementos, lógicas, silencios que se encuentran ocultos dentro de ellos mismos. Como quien dá la vuelta a un gabán para enseñarnos el forro, García Pintado raspa en la apariencia cotidiana (absurdamente cotidiana) de esas situaciones para revelar la





*El taxidermista*, de A. García Pintado, estrenado en el CDN en la temporada 1981-82. (Foto: Antonio de Benito).

trastienda de ruidos y silencios que las informan. Esta estructura dramática no necesita, en el texto, de especiales apuntes escenográficos o escénicos que no sean los estrictamente funcionales. De ahí la sequedad dramática de la mayor parte de las obras de García Pintado.

De esta forma, el teatro se incrusta con rabia en esa especie de tierra de nadie que se define por lo que no es (no es literatura; no es aún, no ya teatro, sino ni siquiera algo con entidad escénica). Y que

se apoya precisamente en sus opuestos. No siendo literarios los textos de García Pintado están llenos a rebosar de diálogos y palabras. Abundan poco los silencios o las escenas mudas. En ellos los silencios son incómodos y denuncian siempre la ausencia de ruido, señalan un vacío que exige ser llenado inmediatamente para que todo avance. Su intensidad dramática se encuentra en realidad fuera de ellos. Y si no siendo literarios se encuentran atiborrados de frases, las obras de García Pintado son apuntes escénicos que exigen a gritos la presencia de una imposible puesta en escena imaginaria para tener identidad. En suma, son un material que utilizando profusamente la palabra, acotan voluntariamente su identidad dramática y

literaria y cumplen una puesta en escena para la cual apenas dan facilidades. Son, no cabe duda, textos muy exigentes. Suspendidos entre la literatura y el teatro, repeliendo cualquier acercamiento escénico a una y a otro.

### Situaciones planas

Y en los que la gradación está casi prohibida. Ángel Fernández Santos subraya que en el teatro de García Pintado - que él describe como de farsa - la gradación no se logra. El tiempo de farsa es único, cerrado, fatalmente volcado sobre sí mismo, incapaz de soportar la suspensión y la dilación, sin más exigencia que una

elaboración exacta, matemática, inapela-ble de esa cualidad del tiempo escénico que se llama intensificación. En la auténtica farsa el gag que ocurre ahora mismo debe ser irremediamente más contundente que el que le ha precedido (15). En las obras de García Pintado no sucede así. Y, si en algunos de los casos (*Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado*, por ejemplo) hay que concluir que la ausencia de intensificación es un error, en otras (*Gioconda-cicatriz*, notoriamente, pero también *La sangre del tiempo*, o en menor medida -puesto que aquí sí hay una cierta gradación- en *El taxidermista*) la falta de intensificación es consustancial al planteamiento del texto.

Y esto ocurre así por varias razones. La primera ya la hemos señalado. En general, se trata de situaciones que se vuelven sobre sí mismas para dar lugar a un efecto parecido al de la subversión. Son situaciones que parecen enseñar sus vergüenzas, su inconfesable vertiente irracional y perturbada. Un esquema semejante no permite el avance ni la gradación, porque no es un camino que vaya a ningún lado, sino un movimiento que se repite constantemente. En los textos de García Pintado, la subversión del espacio y de la situación se logran casi ya con las primeras frases. De esta forma, no puede haber ya punto de llegada sino en todo caso la repetición "ad eternum", de ese movimiento en diversas variantes. No es el camino por el cual una situación termina de mostrar sus vergüenzas. Sino la acción mediante la cual la situación enseña diversas vergüenzas y diversas variantes de ese mismo movimiento de subversión.

La segunda es que, aunque Fernández Santos tiene razón cuando afirma que se trata de un teatro de farsa, abusa un tanto de la reducción. Es cierto que en el teatro de García Pintado domina la farsa. Pero más que un esquema de dominación, podríamos decir -parodiando a Althusser- que es un esquema de sobredeterminación. El teatro de García Pintado es el escenario de un entrecruzamiento de géneros y posibilidades dramáticas que de cuando en cuando se precipita con engañosa claridad en dos esquemas teatrales conocidos: la farsa y el rito. Baste una lectura atenta de *El taxidermista*, quizá el ejemplo más acabado de buena parte del teatro de García Pintado (la otra -representada por *Laxante para todos* y *La sangre del tiempo*- es la repetición de este esquema pero no sólo eso) para verificar la presencia de ese interminable entrecruzamiento en el que géneros distintos y apenas apuntados se superponen o se transmutan en otros, en un movimiento que no tiene fin por sí mismo.

Y la tercera, porque las resultantes de ese entrecruzamiento son contradictorias. En efecto, si la farsa exige gradación, el rito exige lo contrario, esto es, repetición. Un rito es siempre igual a sí mismo mientras que la farsa exige una intensificación de su absurdo, de su sátira o de su crítica. La vecindad incómoda de estos dos resultantes tiene efectos devastadores en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado* o en *Crucifixión*. Pero logra dar una tensión dramática especial y brillante a *Gioconda-cicatriz*. Nótese cómo algunas de las obras en un acto de García Pintado (*Las manos limpias*, por ejemplo) no buscan una confrontación entre ambas resultantes, sino una amable coexistencia. En este perfecto "gag" que es *Las manos limpias* (una esposa abronca a su marido con una retahíla interminable de reproches conyugales y cotidianos porque éste rehusa lavarse las manos antes de comer; al final, el marido, harto, opta por seccionárselas, tras lo cual la mujer comenta, abúllica: ¡Las tenía limpias!), la intensidad dramática se logra. Y se esboza apenas el rito. Pero está ausente de este texto la brillantez desazonada de *Gioconda-cicatriz*, en donde la

mediante un recurso escenográfico que permite múltiples lecturas: las decenas de maletas que van desapareciendo de escena. Con este recurso, García Pintado logra que la intensificación de la tensión se consiga sin renunciar por ello a la oposición farsa-rito, gradación-repetición, que domina toda la obra.

Y los ritos, en el teatro de García Pintado, se ofician de noche. Como hemos apuntado antes, da la impresión de que las obras del autor transcurren siempre de noche, quede esto expuesto explícitamente o no. En determinados momentos de su teatro, farsa y rito no se enfrentan, sino que se complementan: el rito permite profundizar aún más en el carácter irracional (en la farsa) de las situaciones cotidianas. El rito de la preparación del equipaje en *El taxidermista* amplifica la farsa de dominación-sumisión-castración que subyace en las relaciones entre Pablo, Virginia y Amador. El rito de la limpieza de la escopeta prepara el final trágico de automutilación de *Gioconda-cicatriz*, aunque aquí García Pintado hace un sesgo, por el cual la escopeta no es, al final, el instrumento de la autocastración del Hijo. El rito del lavatorio de manos preludia el desenlace de *Las manos limpias* y se convierte en el desenadenante de la farsa que domina el enfrentamiento Hombre-Mujer. El rito del consumo preside el rito-farsa del coito entre Jacinto y Marga en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado*. El rito de la castración del cerdo es oficiado por un aparato de TV en una de las escenas de *Agonía de Julián Despojos*, irrumpiendo en medio de una insólita escena familiar.

Al mismo tiempo, la farsa se complementa con el rito, haciendo que éste pierda toda resonancia mística y revelándolo siempre como un sangriento espectáculo mediante el cual el poderoso mutila, castra o asesina al oprimido. Rito y farsa entran así en una espiral de complementación en la que van recíprocamente revelando la vertiente irracional y la naturaleza intrínsecamente sangrienta (en el caso del rito) o absurda (en el caso de la farsa) de las situaciones que se proponen.

## Sangre, mucha sangre

Si la noche subyace siempre en los textos de García Pintado, otro de los elementos que se repiten hasta la saciedad es la sangre. En el sketch (llamémosle así para entendernos), "El reposo de la guerrera" de *La sangre del tiempo*, el autor llega a indicar irónicamente: "... Y Drácula aprovechará para hincar sus colmillos en alguna yugular, ya que ésta es una de las escasas veces en que no ha habido sangre en escena. Pronto la habrá".



pugna inútil del Hijo por librarse de la hegemonía castradora del Padre se repite en ritos que tienen siempre la misma intensidad, salvo el postrero.

## Farsa y rito

A veces, en coexistencia pacífica; otras, en abierta pugna de resultado incierto, farsa y rito forman parte esencial del teatro de García Pintado. Y tienen su expresión más acabada y perfecta en *El taxidermista*. Quizá también, porque en esta obra, García Pintado opta por dar una alternativa de salida a esta confrontación,



En página precedente, portada del nº 22 de *Pipirijaina*. Textos, volumen dedicado al teatro de Á. García Pintado. Sobre estas líneas, *El taxidermista*, de Á. García Pintado, dirigido por Jordi Mesalles. (Foto: Antonio de Benito).

En efecto, buena parte del teatro de García Pintado se basa en una farsa-rito sangrienta que gira en torno a una operación de castración: *Crucifixión* - el absurdo encuentro asumido como cotidiano de una familia de clase media y un crucificado a las cuatro de la madrugada, en el recodo de una carretera, permite una obvia lectura

sociológico-política del nazismo y lucha de clases, pero también -como hace inteligentemente Ricardo Doménech- una que se basa en "la estructura profunda de naturaleza onírica del texto", que posibilite toda la acción como algo que se desarrolla únicamente en la imaginación del Niño: la acción es un sueño del Niño... El propio Niño se ve a sí mismo en la Cruz y por lo tanto, imposibilitado de entrar en una relación sexual con la madre (16). La lectura de *Crucifixión* a partir del rito de la Cruz como ritual de castración sexual es, efectivamente, la más sugerente. Más ritos sangrientos: *Gioconda-cicatriz*, en la que el hijo acepta la autocastración (y asesina

a la Gioconda-madre) como alternativa imposible a la dominación que ejerce sobre él el Padre. *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado* ofrece una castración psicológica: la imposibilidad de coito o relación sexual placentera entre Jacinto y Marga. La castración y la impotencia subyacen explícita o implícitamente en *El taxidermista*, donde por otro lado, encontramos la descripción de un taxidermista que recuerda poderosamente a la descripción de la castración del cerdo en *Agonía de Julián Despojos*. La mayor parte de los ritos-farsas de *La sangre del tiempo*, *La última cena*, *Las manos limpias*, *Las bodas de Caná*...-curiosa la resonancia bíblica de los tres títulos-: rito, sangre, religión, opresión social y castración se unifican en buena parte de las "situaciones" propuestas por García Pintado) siguen un esquema de castración o de iniciación.

### ¿Sólo antifranquismo?

¿Que este rito de la castración nocturna y sangrienta permite una lectura socio-política de corte antifranquista del teatro de García Pintado? Claro, indudable, obvio. Pero ¿no lo es menos que permite a cualquier situación de dominación basada en la dictadura de lo cotidiano, en la castración física o ideológica, en la represión en suma? ¿Y no lo es que ésta que hoy vivimos lo es, lo sigue siendo? Habría que investigar con más cuidado quién es de verdad el que se encuentra anclado en la referencia inevitable al franquismo: si el teatro de los nuevos autores o el tipo de interpretación tópica que han impuesto de él sus detractores. No encontramos en ninguno de los textos de García Pintado (quizá sí en *Laxante para todos*, cuyas indirectas a la operación sucesoria son más que evidentes, aunque no sea inevitable una lectura en tal sentido) nada que nos obligue a interpretarlos única y exclusivamente como tedioso esquema de represión franquista, sino más bien como una mirada feroz sobre las situaciones de dominación que forman parte consustancial de nuestra vida cotidiana. Son válidas, en cuanto lecturas sociológicas (que no son las únicas posibles), para cualquier esquema de represión que haga del absurdo alienante y del ritual castratorio su íntima representación, su traducción a espectáculo. Y hay centenares de miles de kilómetros cuadrados en los que tal show está vigente.

### La rebelión de los objetos

Un rito-farsa que domina, de manera obsesiva el teatro de García Pintado, es el del consumo. Su expresión más obvia -y



quizá por eso mismo menos brillante- se encuentra en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado*, individuo que proyecta sobre los millares de objetos inútiles que adquiere, los deseos sexuales que es incapaz de satisfacer con Marga (a la que, por otro lado, también compra). Toda la acción de su inútil intento por comprar la duda transcurre entre un laberinto de objetos de consumo. También Pablo y Virginia están presos de una red de objetos de consumo en *El taxidermista*.

Este terror implícito ante el poder omnímodo del consumo, y de los mecanismos de alineación que comporta, subyace en buena parte de los textos del autor, aún cuando no hagan referencia a él de manera evidente. El predominio del consumo parece ser una especie de plancton que anula siempre la posibilidad de una salida liberadora a los conflictos.

Y es que Ángel García Pintado es un desencantado "avant la lettre". En ninguna de sus obras, los desenlaces (?) son positivos. Todos se salían con la derrota o la autodestrucción: María en *Agonía de Julián Despojos*, el Marido en *Las manos limpias*, el bulador en *Laxante para todos*, el Hijo en *Gioconda-cicatriz*, Marga en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado*, Virginia en *El taxidermista* son personajes que intentan algún tipo de liberación y ven saldada con la castración o la derrota su intento (nota a pie de página: apañados hubiéramos ido con este teatro si en él— como afirman sus críticos— lo único importante fuera el mensaje antifranquista: no hay en él ninguna esperanza de victoria, sino más bien una desconfianza previa ante cualquier redención: no es movilizador, sino inquietante, provocador...)

Este poder del consumo y de la alienación se concentra muchas veces en la capacidad expresiva y dramática de los objetos, que adquieren una intensidad y una energía de la que, en ocasiones, carecen los propios personajes. La presencia de la escopeta en la *Gioconda-cicatriz*, las maletas y la nevera en *El taxidermista*, la cruz y el espantapájaros en *Crucifixión*, el robot en *Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado*, la guitarra en el sketch de la Intemacional (*La sangre del tiempo*)... concentra la tensión dramática de dichos textos. El protagonismo de los objetos, su existencia generalmente amenazadora, refuerza el carácter opresivo de las situaciones vividas por los personajes y subrayan la imposibilidad de que éstos puedan actuar libremente. La capacidad de los objetos para procurar una concentración de la tensión dramática (las maletas en *El taxidermista*, por ejemplo), que las evoluciones de los personajes generalmente dispersan o reúnen en dibujos de

zig-zag, acentúa el tinte absurdo e irracional de las situaciones.

## La mueca

La presencia de los objetos es, aparte de amenazadora, irónica. Es como si la realidad material se riera de la irrealidad de las relaciones sociales cotidianas, revelara su falta de sentido y su ausencia de lógica. En el teatro de García Pintado, esta irracionalidad se precipita en un humor corrosivo y desencantado, más próximo a la mueca que a la risa o a la sonrisa. Un humor muchas veces negro (*Las manos limpias*, por ejemplo; *El taxidermista*, incluso; siempre, *La sangre del tiempo*). Otras, agazapado en la burla sobre las frases hechas, enfrentando su sentido literal a su sentido social y revelando así la arbitrariedad de este último. En ocasiones, el juego de palabras es tan obvio que el propio texto se adelanta al rechazo del espectador:

"CABALLERO 2.- Y nosotros seremos detenidos por tenencia ilícita de tos.

CABALLERO 1.—¡La tos y el martillo!

CABALLERO 2.—(Ruborizado por el retruécano.) ¡Calle, calle...!

Este humor amargo es el de la frase "le ruego que no se lo tome como una cuestión personal" dicha por un grupo de matones al hombrecillo al que a iban de baldar a golpes; es el que salpica todo el primer intercambio de réplicas entre Pablo y Virginia en *El taxidermista*; el que abre *Laxante para todos* cuando un actor recibe un imprevisto apedreamiento tras invitar al público: "Quién esté libre de pecado que tire la primera piedra;" el fusilamiento del espectador agraciado con el primer premio de la particular lotería oficiada por los niños de San Idelfonso al comienzo de *La sangre del tiempo*...

## La obviedad amenazadora

Y este humor es el que permite, igualmente, matizar la lectura política de algunos de los textos de García Pintado. La ironía que introduce en el desarrollo de las situaciones hace posible que la lectura directamente política pierda engolamiento y trascendencia. Y pueda hacerse con claridad, pero casi siempre sin obviedades. Aun así, da a veces la impresión (*Ocio-celo-pasión de Jacinto Disipado* y *Agonía de Julián Despojos*; en particular esta última) de que, en contra del tópico extendido, el teatro de García Pintado parece más obsesionado por clarificar unos textos que, evidentemente, no son planos ni inmediatos, y por hacer explícita la lectura fácil de los conflictos, que por perderse en herme-

tismos y alambicamientos gratuitos. La preocupación, una vez iniciado el desarrollo de las obras, no es como camuflar absurdamente un mensaje político explícito, sino como limar las asperezas y complejidades de una apuesta teatral que, desde el punto de vista estético, no ha sido escogida como mal menor, sino que se encuentra voluntariamente asumida.

Esta preocupación por la claridad tiene ejemplos evidentes en el teatro de García Pintado. Momentos en los que se impone la obviedad, la obsesión por la explicación, en detrimento de la capacidad de sugerencia y de la sutileza. Son pequeñas venganzas que se toma una cierta concepción del realismo, sobre un teatro que se coloca en un plano de lo real (dramático) diametralmente opuesto. Es como si el autor, horrorizado de su propuesta, se batiera en retirada en frentes secundarios (estas concesiones se producen siempre en momentos no esenciales de las situaciones) con la esperanza de llegar a un pacto con el convencionalismo teatral. Ángel Fernández Santos -en el artículo tantas veces citado- lo señala. En efecto, estos retrocesos aparecen en la obra de García Pintado con la suficiente frecuencia como para no poder considerarlos algo casual. La explicación que ofrece el crucificado de por qué se encuentra en lo alto de la Cruz en *Crucifixión*, la justificación de las multiplicaciones de zanahorias y monedas de oro realizadas por Amador en *El taxidermista* como trucos de magia; la insistencia en el carácter milagroso e incomprensible de la mutación de leche en sangre en *La sangre del tiempo*; el propio "¡Todo era equivoco!" del Hijo para recalcar su derrota en *Gioconda-cicatriz*,... revelan que en García Pintado no sólo ha operado la amenaza de la censura franquista -que, según creencia común, explica el supuesto hermetismo de su teatro-, sino la censura estética de un teatro dominante que entonces (como ahora) sigue desarrollándose de acuerdo con un gusto hegemonizado por una concepción chata, obvia e inquisitorial del realismo y de lo verosímil.

## El desbordamiento

La línea fundamental del teatro de García Pintado, lo más interesante de su producción dramática, arranca de *Las manos limpias* para tener en *El taxidermista* su expresión más acabada. En este recorrido (que alcanza momentos tan brillantes como *Gioconda-cicatriz* y tan irregulares como *Agonía de Julián Despojos*) encuentra su manifestación más clara la estructura farsa-rito que ha quedado expuesta en líneas anteriores.

Sin embargo, y en momento reciente,



*La sangre del tiempo*, de Á. García Pintado, dirigido por José Marín en 1985. (Foto: F. Suárez).

aparecen dos textos que tienen una entidad diferente: *Laxante para todos* y *La sangre del tiempo*. En el primero, porque el teatro de castración, farsa y rito efectúa un sesgo particular y se convierte en un teatro más provocador, más sátiro y más humorístico que, al revés que en textos anteriores, basa buena parte de su carga transgresora en un determinado elemento escénico: la subversión del espacio a la italiana del teatro dominante. Otro tanto ocurre en *La sangre del tiempo*. En ambas obras, la unidad espacial y situacional de los otros textos queda rota por la sucesión aparentemente arbitraria de situaciones diferentes, en las que el denominador común se concentra en unos signos teatrales determinados que van repitiéndose, y en una temática abstracta que los engloba. Pero tanto en una como en la otra, parte esencial de la propuesta es la conversión de todo el local teatral, y no sólo del escenario, en espacio de representación. La transgresión, no por conocida, deja de tener interés. Lo que se pierde en tensión y en intensidad dramática (la unidad espacial y situacional la amplifica en textos

anteriores), se gana en irreverencia y comicidad.

Quizá en *Laxante para todos*, la mera lectura haga aún más ininteligible la entidad del texto que en obras anteriores. En la medida en que hay una propuesta escenográfica decisiva, la traducción escénica de lo que se lee aparece como más urgente (y más frustrante) que en otras obras. Por ello, su lectura parece revelar en *Laxante para todos* un menor rigor y una mayor confianza en el propio juego teatral, entendido precisamente como juego, que los textos precedentes. Si desde el punto de vista lógico, el entrecruzamiento de escenas, situaciones y elementos resulta válido, desde el punto de vista de la estructura dramática del texto, uno tiene la impresión de que se produce un cierto desbordamiento.

Esto no ocurre en *La sangre del tiempo*, porque esta última es una especie de *Laxante para todos* en versión domesticada. El desarrollo en sketches, a partir del rito oficiado por una Diva, y la menor transgresión del espacio escénico que se propone, la hacen más homologable con otros textos del autor. En estos sketches encontramos una versión más reducida, más perfecta, pero también menos arriesgada, de la vertiente de farsa del teatro de Gar-

cía Pintado. Digamos que en ellos la contradicción farsa-rito se inclina decididamente en favor de la primera.

No obstante, resulta curioso comprobar que la ruptura con el teatro convencional de los primeros textos de García Pintado parece haber necesitado de un nuevo nivel de transgresión (la ruptura del espacio a la italiana) para poder seguir creciendo. Es como si el cóctel preparado por el autor en sus primeras obras, a partir de la tradición europea de vanguardia ("¿qué nos queda hacer a nosotros sino imitar. Imitar con todas las fuerzas, con toda la rabia",<sup>(7)</sup> dijo hace tiempo García Pintado), necesitara desbordar ese vaso de duralex para adquirir todo su sabor.

¿Vanguardia, dijimos? ¿Vanguardia, un teatro de farsa y rito? ¿Vanguardia, un teatro que no puede dejar de reconocerse como hijo de una pléyade subversiva que arranca nada menos que de comienzos del presente siglo? Dejemos la palabra al propio autor. Así comienza un ensayo recientemente publicado por Ángel García Pintado, con el título nada casual de *El cadáver del padre*: (Actualmente) "se va desecando el sentido del compromiso con la aventura contemporánea [...] limitando la naturaleza subversiva (del arte), su capacidad para influir en la realidad [...] como si arcángeles negros borrarán los rastros que permiten hallar las raíces de un lenguaje que nuestros contemporáneos pueden considerar como suyo. Las formas, acobardadas, retroceden hasta los cuarteles de invierno donde sobreviven una vida vegetativa y neutra, mientras nuestros antepasados-presentes [...], Lautreamont, Apollinaire, Jarry, Tzara, Bretón, Maiakovsky [...] no dejan de enviarnos mensajes, conjurándonos a proseguir sin desfallecer en el conocimiento de la herencia-raíz que nos fue legada, a fin de que la dialéctica de las artes no quede detenida en una antítesis indecisa que llevaría a una gangrena cierta"<sup>(8)</sup>.

## NOTAS

(1) Francisco RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español*, Cátedra, Madrid, 1975, pág. 359.

(2) *Idem.*, pág. 359.

(3) Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS: "García Pintado y las dificultades de la farsa". *Primer Acto*, nº. 123-124, Madrid, 1970, pp.: 84-85.

(4) *Idem.*, pág. 85.

(5) *Idem.*, pág. 87.

(6) Ricardo DOMENECH, "Notas a una lectura del teatro de A. García Pintado". *Primer Acto*, nº. 168, Madrid, 1974, p.: 16.

(7) Ángel GARCÍA PINTADO: "En el fondo sabemos que no habrá tiempos mejores". *Primer Acto*, nº. 123-124, Madrid, 1970, p.: 88.

(8) Ángel GARCÍA PINTADO: *El cadáver del padre (artes de vanguardia y revolución)*. Editorial Akal, Madrid, 1981, pp.: 9-10.





de España, frecuentemente se les ha reprochado a los jóvenes dramaturgos españoles -y entre ellos a Jerónimo López Mozo- que simplemente hayan imitado las tendencias nuevas sin preocuparse por la tradición teatral española. Me refiero a la discusión sobre el mimetismo. Las dos acusaciones -la de imitar en lugar de asimilar verdaderamente y la de olvidarse de la propia tradición teatral- carecen, según mi opinión, de fondo. En cuanto a la tradición se puede decir que la ruptura no ha sido provocada por la actitud de los jóvenes dramaturgos, sino por las circunstancias socio-políticas. Además me parece injusto hablar del olvido de la tradición en los jóvenes, considerando que muchos de ellos -entre los cuales López Mozo, Matilla, Mediero, etc.- intentan expresamente y consiguen enlazar con la farsa y el esperpento de Valle-Inclán, es decir, con una de las últimas manifestaciones de la tradición teatral española antes de la ruptura. En cuanto a lo de la imitación en lugar de asimilación de nuevas tendencias hay que insistir en que el experimento es positivo y causa de renovación. En segundo lugar, antes que miméticas, la mayoría de las obras demuestran los principios de una verdadera asimilación de las tendencias y técnicas teatrales contemporáneas. Entiéndase por asimilación el empleo de la teoría del teatro épico para crear un nuevo estilo.

### Las obras cortas

Un breve recorrido por la obra de López Mozo podría abordarse en tres capítulos: obras cortas, happenings y obras largas. En el primer capítulo figura *Los sedientos*, escrita en 1965, pieza muy corta que nunca ha sido presentada a censura, pero que cuenta con algunas representaciones clandestinas en Andalucía. El tema es la escasez de agua que amenaza la supervivencia de un pueblo andaluz. Todos los intentos de recibir ayuda por parte de las autoridades quedan frustrados. Ya en esta primera pieza esta presente la preocupación social del autor. El conflicto se desarrolla entre la autoridad, los poderosos, por un lado, y el pueblo subyugado, por otro. Pero este conflicto no se manifiesta sólo en la confrontación directa entre el alcalde -como representante de la autoridad- y los campesinos, sino también en la resignación fatalista de algunos campesinos que no encuentran sentido en pedir algo a los poderosos porque, hasta el momento, se le ha prometido mucho al pueblo, pero no se le ha dado nada. Esta resignación es precisamente el objetivo de una política opresiva, que quiere incapacitar al hombre para que se conforme con lo que le quie-

ren dar sus amos, a merced de la ideología dominante.

Las tres obras *Los novios*, *La renuncia* y *El testamento* la primera escrita en 1964 y las otras dos en 1966, forman una trilogía que bien pudiera llamarse de "Las generaciones"<sup>(8)</sup>, aunque las dos primeras no fueron escritas con esta intención. Mientras que *Los novios* y *La renuncia* son autorizadas por la censura, -la segunda, sólo para representación única-, *El testamento* queda prohibido. *Los novios* trata del aburrimiento y de la falta de comunicación en la sociedad inmovilista, la que por sus normas impide que el hombre consiga la comunicación necesaria para realizarse. El sistema de valores y de normas de esta sociedad queda simbolizado por la teoría de los números combinatorios, el segundo título de la obra. Este sistema ofrece las reglas de comportamiento en casos ajustados a la norma, pero no incluye las relaciones inter-humanas. Por lo tanto castra al hombre impidiéndole la satisfacción personal, por miedo a que un posible cambio pueda alterar la presunta tranquilidad. La pareja de adolescentes, los novios, que intentan descifrar el sentido de esta teoría -sin conseguirlo- esperan de su noviazgo y futuro matrimonio la liberación de este aburrimiento, pero encontrarán un nuevo vacío, una nueva soledad. Esta obra, al igual que las otras dos de la trilogía, no puede negar la influencia del teatro del absurdo.

Mientras que en *Los novios* nos encontramos con una pareja de adolescentes, *La renuncia* trata de dos seres también jóvenes que han cruzado la barrera del matrimonio y se enfrentan, en consecuencia, con unos nuevos problemas ante los que tienen que tomar partido. Son, pues, dos generaciones distintas<sup>(9)</sup>.

Además del problema de la paternidad, aparece el conflicto entre el descontento con las normas sociales que apresan al individuo por un lado, y por otro, la resignación ante estas normas, por miedo a un futuro inseguro o a que la sociedad rechace al rebelde. López Mozo ya insinúa aquí un tema que abordará más tarde: la burguesía se halla apresada por sus propias normas, con las que quiere mantener el statu quo. Considera sus normas y su moral imperecederas y expulsa o persigue al que no quiere aceptarlas. Así, la sociedad burguesa nos impone un círculo vicioso: si el individuo acepta sus normas, se imposibilita él mismo; si las rechaza y se rebela contra ellas, le imposibilita la sociedad.

*El testamento* nos presenta la tercera generación: un matrimonio de ancianos, antes de morir, redacta su testamento en el que glorifica su pasado y las normas impuestas por ellos. Quieren entregarle el legado de su ideología hueca y anacrónica

a su nieto para que la obra de su vida no muera con ellos. Si el autor en las dos obras anteriores se ha limitado a denunciar la existencia de estas normas y las consecuencias que suponen para el individuo, aquí pide la rebelión, la ruptura con ellas sin compromisos. El nieto, después de la muerte de sus abuelos, se niega a seguir manteniendo los anacronismos heredados y destruye el testamento. Con el final de esta obra no se cierra el círculo de una sociedad auto-frustrante mantenida artificialmente a través de las distintas generaciones, sino que se expresan el deseo y la esperanza de que la juventud consiga acabar con la represión.

De *La renuncia*, la segunda obra de esta trilogía, el autor escribió en 1972 una segunda versión bajo el título *Ceremonia nupcial*. La obra adquiere otras dimensiones. Si antes el problema era el de tener hijos o no, ahora es la situación de hombre y mujer en una sociedad machista. Es una obra que casi se podría llamar de emancipación, pero no sólo de emancipación de la mujer, sino igualmente del hombre. Por un lado, es la mujer la que se tiene que librar de su papel tradicional que la considera como posesión del hombre, como objeto de lujo, en el mejor de los casos; por otro lado, es el hombre quien se tiene que emancipar ante las exigencias tradicionales que le imponen la obligación de demostrar constantemente su superioridad frente a la mujer. En esta pieza, el hombre se descubre como víctima de estos tradicionalismos anticuados aceptados por él, mientras que la mujer consigue escapar de su papel impuesto por la sociedad machista.

*Moncho y Mimi*, escrita en 1967, puede considerarse como el primer éxito de López Mozo. Ganó en el mismo año el primer premio en el Festival de Teatro de Sitges. También esta obra muestra claras influencias del teatro del absurdo. El tema fundamental es la soledad del hombre, su incapacidad de comunicarse. Los dos personajes, Moncho y Mimi, están encerrados en una habitación sin salida, el único medio de comunicación que tienen con el mundo exterior es un teléfono, pero no saben usarlo. Cuando Mimi, estudiando la guía de teléfonos, aprende a utilizarlo, consigue hablar con una mujer. Moncho le niega el derecho a comunicarse con el mundo exterior, incluso destroza la guía para impedir cualquier intento de romper su secreto. Al final, Moncho mata a Mimi que se ha convertido en su opresor, lo que no es ninguna solución de su problema, porque ahora está condenado a vivir durante el resto de su vida completamente aislado. Las referencias que hace el autor a la Biblia, a la historia de Caín y Abel,

permiten el intento de establecer cierta relación entre su obra y aquellos sucesos bíblicos. Moncho, como Caín, mata a su compañero cuando éste ha conseguido comunicar con la mujer, que en este sentido se podría interpretar como Ser-Dios. Pero, mientras que en la Biblia, Caín, el malo, mata a Abel, el bueno, aquí López Mozo muestra claramente que el malo es Mimi, que carece de solidaridad con su compañero y se niega a compartir sus conocimientos con él. Su nuevo conocimiento supone el poder con el que puede dominar a Moncho. Cuando el oprimido mata al opresor, López Mozo quiere evidenciar la función de la religión como instrumento de poder de los opresores. La mujer-Dios le condena a Moncho a la incomunicación eterna, aunque poco antes le ha dicho a Mimi que todos los hombres tienen los mismos derechos, y Moncho no ha hecho otra cosa que defender los suyos. Así ella, la mujer-Dios, se pone al lado de los opresores. La metáfora alcanza así a la Iglesia como instrumento del poder conservador para la opresión del pueblo.

Otra pieza de tendencia absurdistas es *El retorno* (1969), que, obviamente por un fallo de la censura, fue autorizada para teatro de cámara. Hay tres personajes en esta obra: Pipo, Bruno y Mosca. A Pipo le preocupan constantemente las injusticias y atrocidades en nuestro mundo, la crueldad, las guerras, pero no encuentra audiencia para sus protestas y denuncias en una sociedad que incluso llegará a calificarle de loco por su preocupación. Por esto quiere retornar, volver a los principios de su camino para encontrar otro mejor que le llevará a la salida de esta sociedad de comercio capitalista. Bruno y Mosca, entre tanto, cambiando de papel frecuentemente, personifican la ideología de esta sociedad. Creo que a Pipo se le puede calificar de carácter inestable que necesita -como todos nosotros- el contacto, la comunicación con las personas que le rodean, pero tiene que darse cuenta de que cada intento de rebelarse contra la injusticia establecida lleva consigo el rechazo consiguiente por parte de la sociedad. Así la sociedad, a la que necesita para vivir, consigue manipularle y le somete a un largo proceso de alienación que, al fin y al cabo, consigue que Pipo ajuste sus ideales, su inconformismo, su crítica, a las normas de esta sociedad. Es decir, que los traicione y se integre en el sistema capitalista de consumo y comercio. Lo hace para poder seguir viviendo. Aquí encontramos más claro lo que ya he apuntado antes, refiriéndome a *La renuncia*: el círculo vicioso en el que se mueve la sociedad burguesa. Queda manifiesta la actitud de la sociedad frente al individuo que se rebe-

la contra su ideología y sus normas y se descubren los medios de poder que emplea para romper la voluntad individual, para transformar al inconformista según la norma impuesta por ella. Considero esta pieza como una de las mejores entre las obras de López Mozo.

## Los happenings

Los dos primeros happenings *Blanco y Negro en quince tiempos* (1967) se pueden entender, sobre todo como experimentos en forma y técnica del happening. El primero aborda el tema de un moralismo exagerado, simbolizado por una pared blanca que al final quedará horriblemente manchada de pintura blanca: el segundo refleja la frustración del hombre que busca el sentido de la vida, pero que no encuentra otra cosa que incertidumbre y un negro porvenir. Los dos son guiones sin apenas texto que, según el autor, se tienen que considerar como propuestas básicas para la elaboración del espectáculo total. *Negro...* obtuvo un accésit en el premio La Boite, en 1968.

*Maniquí* escrito en 1970 y prohibido por censura, también es un guión con poco texto, pero ya tiene un contenido mejor elaborado. La escena está dominada por un inmenso reloj de una sola manivela que simboliza el transcurso del tiempo histórico. Trata del relevo histórico de las tiranías desde el feudalismo hasta la dictadura de la industria, el capitalismo. Cada sistema, cuando lo hunde su propia decadencia, es sustituido por otro igual en lo que se refiere a la opresión del pueblo, hasta que, al final, al dictador no le queda otra salida que ahorcarse en la manivela del reloj que poco a poco va tirando del nudo corredizo alrededor de su cuello, como imagen de que la historia termina juzgando a los opresores de los pueblos.

*Guernica* (1969) también fue prohibido por censura. Con base en el cuadro de Picasso, López Mozo parte de la destrucción de Guernica durante la guerra civil para dirigir un llamamiento a los espectadores para evitar nuevas guerras absurdas. Quiere integrar al espectador en el espectáculo por medio de asientos giratorios que le permitan seguir las proyecciones que se realizarán en todas las paredes de la sala. Se proyectarán películas documentales de distintas guerras, para así conseguir la generalización del mensaje. El autor combina, por lo tanto, elementos documentales con la realización poética del suceso histórico.

El, hasta ahora, último happening de López Mozo, *El caserón*, escrito en 1972, pero no presentado a censura, es en mi opinión el mejor. Abarca alegóricamente la

situación política española y la lucha por el poder dentro del propio gobierno durante los últimos diez años del franquismo. Un caserón viejo y ruinoso ve convertidos en museo sus mejores días. Los espectadores son los visitantes presentes en medio de toda la acción. En el museo gobiernan despreocupadamente empleados y celadores hasta que, de repente e inesperadamente, ven amenazados sus puestos privilegiados por los miembros de la Comisión de Reformas Urbanas que quieren renovar el edificio y añadirle un tercer piso para poder pertenecer como miembros de pleno derecho a la Comunidad de Propietarios de Edificios de Tres Pisos. Aunque empleados y celadores se oponen, comienzan con la renovación que consiste en unos arreglos o reformas, extremadamente superficiales. Esta superficialidad que sólo quiere conseguir una nueva apariencia, pero que en el fondo no cambia nada, queda manifiesta cuando unos comandos del D.E.R. -Demoledores de Edificios Ruinosos- asaltan la casa y destruyen en un momento todo lo que antes se ha renovado. Ante este nuevo enemigo, empleados, celadores y los miembros de la comisión reúnen sus fuerzas. Por fin, llegan los bomberos y la lucha adquiere dimensiones más violentas. El final del happening queda abierto a cuatro posibles soluciones: 1) victoria total de los comandos del D.E.R.; 2) victoria de los bomberos; 3) ganan los empleados y celadores; 4) ganan los miembros de la comisión reformativa. Mientras que el autor da alguna posibilidad a la primera y muchas probabilidades a la segunda, a la tercera y cuarta no les da ninguna. En todo caso, el resultado de la lucha dependerá en gran parte, de la actitud del público y de su toma de partido en la batalla.

## Las obras largas

López Mozo escribe su primera obra larga, *Collage occidental*, en 1968, gana con ella en el mismo año el Premio Nacional de Autores Universitarios, pero también esta obra queda prohibida por censura. Compuesta por doce collages, más que una obra larga es una sucesión de escenas cortas, denunciando los problemas y las contradicciones de nuestra sociedad, que explican las razones por las que Hache, el personaje central, se ha suicidado. Los collages, son escenificaciones de los pensamientos que Hache ha expresado en su diario, durante los últimos días de su vida. Se nos presenta como persona sensible que es incapaz de ignorar los males y la injusticia que le rodean: la incomunicación, el aislamiento humano, el aburrimiento colectivo, la manipulación del



**Como reses**, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, dirigido por Antonio Malonda en 1987. (Foto: Chicho).

hombre para crear un ambiente de hostilidad contra un enemigo imaginario, la represión total de la libertad humana por un régimen totalitario, la Iglesia, las superestructuras en general. Hache no aguanta el impacto de estas preocupaciones y ve como única solución el suicidio. La cuestión central que se plantea y que, quizá, sea la clave de la obra, es la siguiente: "La prensa y la radio hablan cada día del progreso de nuestra sociedad y nos previe-

nen". El mismo se da la respuesta: suicidándose hace constar que, en su opinión, no existe ninguna. Pero el autor, aunque fundamentalmente de acuerdo con Hache, no admite su solución del problema; el suicidio significa resignación y, como tal, está completamente opuesto a la voluntad de cambiar las circunstancias sociales. Hache, solo, no hubiera renunciado al intento. Dice Eme, su amiga, reflejando la opinión del autor: "Cada hombre como Hache es necesario y no podemos permitirnos el lujo de perderle".

En *Crap, fábrica de municiones* (1969), por supuesto prohibida su representación por censura, el autor trata el tema de la guerra como factor, o mejor catalizador, económico. Descubre aquí las relaciones entre la gran industria y la política. Crap, el

director de la fábrica que hace varias generaciones fue fundada por su familia y cuyo nombre indudablemente quiere hacer alusión a la famosa Krupp alemana, tiene dificultades. Las ventas de sus municiones y armas han disminuido de manera alarmante. Como es un hombre sin moral, ni escrúpulos al que únicamente importan sus ganancias, decide, contando con el apoyo de ciertos políticos, provocar unas cuantas guerras en algunos países del Tercer Mundo. Los resultados no se hacen esperar: las ventas de armas y municiones aumentan de forma desorbitada. Pero los manejos de Crap son descubiertos, él y algunos de sus colaboradores condenados a muerte como criminales de guerra, por un tribunal internacional. Las fábricas y posesiones de Crap, por decisión de los



jueces seguirán produciendo bajo su supervisión. Este juicio se descubre como farsa descarada, cuando los jueces se quitan las máscaras y se descubre que son los políticos que antes han apoyado a Crap y sus anteriores clientes. La muerte de Crap no pone final a la provocación de guerras, los provocadores van a ser otros. Así, se cierra el círculo de la obra que podría empezar de nuevo. El epílogo termina con las palabras: "los jueces de ahora se preparan para ser los criminales de la próxima guerra".

El tema de *Matadero solemne* (1969), que ganó el premio Arniches en 1970, y que fue prohibido por censura, es la pena de muerte. Tratando el tema en general, pero con especial consideración de la situación española, el autor desarrolla sus diversos aspectos: la pena de muerte como protección de la sociedad contra el criminal; como espectáculo para la pseudosatisfacción del pueblo oprimido; su empleo religioso bajo la Inquisición; su abuso como medio del poder político para eliminar la oposición y para oprimir al pueblo, en general. Asimismo, apunta el peligro de cometer una injusticia irreversible. Para contrastar las distintas opiniones y para reflejar la discusión histórica referentes a la pena capital compone un debate entre destacadas personalidades que se han ocupado de este tema y a los que hace citar sus propias obras: Beccaria (*De los delitos y de las penas*), Voltaire (*Los comentarios sobre la obra de Beccaria*), Lardizabal (*El discurso sobre las penas*) y Camus (*Reflexiones sobre la pena capital*). Hay dos oposiciones en la obra. La primera existe entre los poderosos con sus leyes dominantes y el pueblo subyugado. La otra se encuentra dentro de este pueblo: entre los que aceptan y favorecen la pena de muerte y los que la rechazan. A raíz de estas contraposiciones, el autor la descubre como medio del poder para mantener el statu quo. Los opresores le ofrecen al pueblo a los condenados a muerte, casi como un sacrificio, para que pueda descargar sus agresiones en ellos y para que no ataque a los que lo oprimen. El pueblo, así, es brutalizado por sus opresores. Malina, el personaje central de la obra protesta contra esta brutalización. Políticamente es una pacifista, aunque ella no excluya que quizá, algún día, tenga que convencerse de que una revolución pacífica, bajo las circunstancias dadas, es una utopía. Al final de la obra, cuando dirige el llamamiento a los espectadores para que intenten con ella crear una sociedad menos brutalizada, ya ha evolucionado. Ya está preparada para luchar por sus ideales, aunque de momento sólo de forma pacifista, auto-sacrificándose.

En el estilo de esta obra hay una mezcla de elementos de Brecht y de Artaud orientados en cierto modo según la versión cinematográfica del *Marat-Sade* de Peter Weiss. Pero, también, la influencia del Living Theatre está muy presente en el intento de integrar al espectador totalmente en el espectáculo. Escribe Ruiz Ramón, apreciando la conseguida unión de distintos estilos, que es "un producto estético radicalmente original y nuevo, pensado en función de las contradicciones del propio autor y de los problemas propios del teatro y de la sociedad española, es decir, enraizada en una problemática, a la vez individual y social, históricamente concreta". (8).



Arriba, portada del número monográfico (Pipirijaina. Textos, 6) dedicado al teatro de J. López Mozo. Instantánea de *Como reses*, de L. Matilla y J. López Mozo en página contigua. (Foto: Chicho).

En *Es la guerra* (1971), que igualmente es prohibido por censura, López Mozo trata también el tema de la guerra. Pero si en *Crap* manifiesta las relaciones entre industria y guerra, es decir, la función catalizadora de la guerra en la industria, aquí más bien se concentra en el aspecto ideológico. Descubre a la guerra como pura exhibición del poder, de la fuerza y como gran evento comercial. La hueca ideología del heroísmo, de la muerte por la patria y del reconocimiento de los méritos es llevada al absurdo: la guerra aparece en su función fundamental como estimulante económico. La sátira paródica de los sucesos bélicos se consigue por la exageración de la realidad hasta el absurdo y por el empleo de algunos elementos de la picaresca.

Ramón, el personaje central que quiere conocer el mundo y que por esto se va a la guerra, se presenta como pícaro que nos cuenta su vida, sus experiencias con irónica ingenuidad.

Ramón, alistado en el ejército se va a la guerra, donde se da cuenta de que se habla mucho del heroísmo pero que la realidad es otra. No pierde sus ilusiones de recibir el reconocimiento de la Patria, por la que lucha, ni siquiera cuando esté enterrado en la tumba del soldado desconocido. Entre tanto, se dedica a ganar dinero vendiendo soldados muertos a ciudades y pueblos que todavía no tienen ningún héroe local. Por fin, también muere Ramón, devorado por el monstruo de la guerra. Accidentalmente, es elegido para ser enterrado como soldado desconocido. Otra vez, se deja engañar, considerando esto como recompensa por sus servicios prestados a la Patria y no se da cuenta de que la llama eterna que arde en su tumba es símbolo de otra guerra futura. López Mozo descubre así, la glorificación ideológica de la muerte por la Patria como farsa, como gran espectáculo publicitario con el que los poderosos engañan al pueblo.

### Anarchia 36

La obra que aquí se publica (*Anarchia 36*) fue escrita en 1970, pero no se presentó a censura. Trata, como el happening *Guernica*, de la Guerra Civil española. Pero mientras que *Guernica* tiende a la generalización, al tomar como ejemplo la destrucción de la ciudad vasca, que abarca la injusticia y las crueldades de todas las guerras, *Anarchia 36* se queda dentro de la situación histórica concreta. Las opiniones de los dos críticos que expresamente se ocupan de la producción del nuevo teatro español, Ruiz Ramón y Wellwarth, alrededor de la presente obra son muy diversas. Escribe el primero que "Anarchia 36 es una crónica escénica que abarca cronológicamente desde el fin de la Dictadura de Primo de Rivera hasta el final de la guerra civil, con un postrero vaticinio del futuro próximo, que es ya presente y pasado para el espectador. El autor saca a escena personajes históricos y utiliza textos y documentos que incorpora a la obra. Pieza ambiciosa, con espléndidos momentos dramáticos, es como crónica demasiado amplia y, al mismo tiempo, insuficientemente representativa, para dar la visión global de ese complejo y trágico periodo de nuestra historia" (11).

Mientras que Wellwarth opina: "Es una pieza de crónica poco complicada, que emplea fuentes históricas y que, frecuentemente, cita discursos auténticos. El tema es el conflicto que trágicamente separa a

los tres grupos del lado republicano, anarquistas, comunistas y representantes del propio gobierno. *Anarchia 36* es totalmente eficaz porque presenta su tema de manera puramente objetiva. El espectáculo de la caída de la República, considerada no tanto como resultado de la derrota por fuerzas externas, sino más bien como resultado del caos de la lucha aniquiladora entre sus propios partidos, es una auténtica tragedia". (12).

Queda claro que ambos críticos coinciden en que se trata, por lo menos hasta cierto punto, de una crónica de los sucesos históricos que determinan la situación interna en el campo republicano. Como tal crónica, la obra no puede ser eficaz, consi-

Sin embargo, para conseguir esta denuncia en su pleno significado, hubiera sido necesaria una cierta abstracción de la situación concreta, generalizándola. Pero en este aspecto falla el autor, no agota las posibilidades que le ofrece su planteamiento del conflicto.

La obra se divide en tres partes: un prólogo y dos actos. Mientras que el prólogo da una visión general de los sucesos históricos desde 1931 hasta el principio de la guerra, presentando los grupos enfrentados y sus argumentos, los dos actos tratan de la guerra misma. El primero abarca el período desde los principios hasta la implantación del Consejo de Defensa de Aragón por los anarquistas; el segundo

guardia. El autor critica su falta de voluntad para colaborar con las demás fuerzas anti-fascistas, pero también demuestra cierta admiración por ellos llamando a su gran obra, la constitución del Consejo de Defensa de Aragón, el "único ejemplo de poder revolucionario en España". Denuncia, en general, el idealismo exagerado de los anarquistas, que en cualquier compromiso ven la traición de sus principios, y critica su desunión.

Igualmente, critica a los comunistas. Ellos, por un lado, reprochan a los anarquistas que no dedican todos sus esfuerzos a la tarea común pero, por otro, cometen el mismo fallo cuando, de acuerdo con la línea stalinista de Moscú, provocan la lucha interna contra la anarquía. Son ellos los que emplean parte de sus tropas, tanques y aviación para intimidar a los otros, lejos del frente, de modo que tampoco concentran toda su fuerza en salvar la República.

Falta en este conflicto una postura del autor frente a los hechos relatados. Si bien se puede decir que demuestra en la obra una simpatía por los anarquistas, no exenta de cierta crítica, en ningún momento toma partido de manera suficientemente clara. Es esto lo que Wellwarth alaba como objetividad, pero yo opino que una postura mejor definida ayudaría a aclarar el mensaje intencionado.

López Mozo, aquí como en otras obras suyas, se distancia del escenario clásico, es decir, de la separación entre escenario y patio de butacas. Lo que quiere conseguir es la integración del espectador en el espectáculo, como ya he apuntado. Con esta finalidad, aparte del escenario central, de forma circular, hay otro que es una especie de tribuna y las rampas para los espectadores rodean el ámbito escénico como una herradura. Así, es posible aprovechar todo el espacio, también el que está ocupado por el público, para la representación.

## NOTAS

- (1) George E. WELLWART, *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania State University, 1972, pp.: 71-72.
- (2) Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, 1975 (segunda edición), p.: 545.
- (3) *Idem.*, p.: 547.
- (4) Jerónimo LÓPEZ MOZO, "El dramaturgo y su compromiso", en *Yórick*, nº. 25.
- (5) Jerónimo LÓPEZ MOZO, *Teatro de barrio, teatro campesino*, Madrid, 1976.
- (6) Jerónimo LÓPEZ MOZO, "Notas sobre mi obra", en: *Yórick*, nº. 21.
- (7) *Idem.*
- (8) Francisco RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p.: 548.
- (9) *Idem.* p.: 549
- (10) George E. WELLWART, *op. cit.*, p.: 79.

*Pipirijaina*, 6.textos (enero-febrero 1978): 2- 6.



derando la complejidad de un período demasiado largo para que pueda ser tratado representativamente en el corto espacio de una obra teatral. Pero si la entendemos como una visión de la guerra civil bajo el aspecto de la lucha interna entre anarquistas y comunistas, lo que apunta Wellwarth, sí puede tener validez. Sería una visión que culpa de la derrota republicana en gran parte a la falta de colaboración contra el enemigo común en el propio campo. Sería una denuncia de la desunión ideológica entre las diversas agrupaciones de izquierdas que, desgraciadamente, siguen destrozándose mutuamente sin intentar con sinceridad encontrar una línea de intereses comunes, en la que colaborar.

empieza con la creciente influencia de los comunistas en el gobierno republicano y nos lleva hasta el final de la guerra. En él se aborda la lucha interna entre anarquistas y comunistas y se apunta, al final, las consecuencias del conflicto para el futuro.

Dentro de la obra, me parece muy interesante la descripción que da el autor de las actitudes fundamentales de anarquistas y comunistas. Apunta en los primeros una clara falta de organización y coherencia, necesarias para poder llevar a cabo eficazmente la lucha anti-fascista. Dividen sus fuerzas para emprender dos tareas difíciles a la vez: por un lado, la lucha contra las tropas fascistas y, por otro, la implantación de su revolución en la reta-

# ARIANE MNOUCHKINE. SUMA COMADRONA DEL THÉÂTRE DU SOLEIL

ENTREVISTA MONTADA EN BASE A  
NOTAS TOMADAS POR XAVIER  
FÁBREGAS Y JOAN MANUEL GISBERT

Con su presencia que combina ráfagas de vehemencia y dosificado "charme", tampoco exento de energía, Ariane Mnouchkine consagró dos de las horas de su viaje relámpago a Barcelona a una rueda de prensa convocada en el Museo del Teatro. *Pipirijaina* estuvo allí, representada por varios de sus esforzados taquígrafos que, en algunos momentos, llegaron a indignar a la invitada (en especial cuando se mostraron reticentes respecto a Molière). Sin embargo, lo interesante era que Mnouchkine hablase, y así lo hizo. De entre todo lo que dijo, ha podido extraerse el diálogo que sigue.

- ¿Cuál fue su trayectoria personal antes de la formación del Théâtre du Soleil?

- En realidad yo no he tenido una formación teatral en el sentido de haber estudiado puesta en escena en Escuelas de Teatro. En Francia no hay verdaderas escuelas para los directores, no puede decirse que los Conservatorios lo sean. Existe para los actores, ahí está la de Jacques Lecoq. Pero, en definitiva, los actores del Théâtre du Soleil se han formado trabajando en escena, en las improvisaciones, con el trabajo colectivo.

En mi primera época universitaria yo estudiaba psicología, psicoanálisis, en Inglaterra. Allí participé en grupos amateurs de teatro estudiantil que venían a ser como una primera escuela para los directores. Después regresé a París. Continuaba con el psicoanálisis pero no abandoné mi actividad teatral. Formamos un grupo en la Sorbonne en el que había ya gente que luego estaría en el T. du S. Por aquel entonces yo tenía 17 ó 18 años. Entre



nosotros había una gran vinculación amistosa y afectiva. Nos unía el amor al teatro, querer hacer teatro juntos, y la oposición a la guerra de Argelia. Esta era nuestra común motivación política, no teníamos todavía un compromiso más definido".

- ¿Después de esta etapa de teatro universitario se produce la formación del T. du S.?

- "Con nueve de mis antiguos compañeros, nos constituimos en cooperativa obrera de producción teatral. Nuestro primer montaje, *Los pequeños burgueses*, de Gorki (1964-65) lo representamos en pequeños teatros de barrio (M.J.C. de la Porte de Montreuil, Mouffetard). Armamos tanto jaleo que el público acabó por acudir. Fue un pequeño éxito en aquellos momentos".

- ¿Quiere decir esto que habían alcanzado una rápida profesionalidad?

- "Nos decíamos profesionales, pero muchos de nosotros trabajábamos en otras cosas durante el día. Se ensayaba por las noches. Nuestro siguiente trabajo fue *Le Capitaine Fracasse*, de Philippe Léotard según Théophile Gautier (1965). Para representarlo alquilamos el teatro Récamier. Un fracaso total. Actuamos ante una sala vacía durante un mes. Era un montaje excesivamente ambicioso. En él ya había el germen de lo que más tarde sería 1789, pero todavía no sabíamos hacerlo. Con esta experiencia se inauguró un capítulo de la historia del T. du S. que ya no ha vuelto a cerrarse nunca: el de las

deudas económicas. Continuábamos trabajando en otras cosas durante el día.

- Cronológicamente, ahora llegamos a *La cocina* (1967). ¿Por qué Wesker cedió los derechos de representación a un grupo amateur?

- "No lo sé. ¡Tal vez estaba borracho...! Nosotros no le ocultamos nuestra condición amateur, pero nos los dio y decidimos montarla. Se requerían treinta actores. Empezamos a trabajar el montaje con improvisaciones a partir de una situación, olvidando momentáneamente el texto, profundizando en la gestualidad, en la creación de los personajes para, posteriormente, volver a introducirlos en la obra".

- ¿Durante cuánto tiempo ensayaron?

- "Durante seis meses. Pero esto se prolongó tanto porque no encontrábamos teatro. Por fin surgió la posibilidad del Cirque de Montmartre. Aquello olía terriblemente a fracaso, era una locura, ensayar entre los elefantes... Pero, en aquel 1967, alcanzamos un éxito enorme con *La cocina*. Nos ayudó muchísimo a darnos a conocer. Entonces decidimos abandonar los otros trabajos y repartimos un pequeño sueldo igual para todos".

## Mayo, 68

- ¿Cuál fue el siguiente espectáculo del ya profesional T. du S.?

- "En 1968, también en el Cirque, presentamos *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Resultó un éxito, pero había sido un montaje muy caro. A continuación se producen los acontecimientos de mayo del 68. Interrumpimos *El sueño* para remontar *La cocina* y representarla en las fábricas. Nuestras deudas aumentan. Posteriormente, nos encontramos sumidos en la confusión que siguió a los hechos de mayo. Pasamos juntos las vacaciones".

- ¿Después vino ya el primer montaje colectivo del T. du S.?

- "Sí, *Les clowns* (1969) empezaron haciendo ejercicios de improvisación, siete u ocho horas diarias. Poco a poco, paso a paso, comenzábamos a comprender las leyes de la improvisación. Presentamos el espectáculo en Avignon; en el teatro de la comuna de Aubervilliers y en el Ellysée-Montmartre. Nos habían expulsado del Cirque. No fue un fracaso, pero tampoco un éxito realmente. Nuestras deudas se incrementaban. Buscábamos un local".

- ¿Tenían ya muy claro lo de continuar con la creación colectiva?

- "Pensamos en montar *Baal*, de Brecht, pero sentíamos que era conveniente continuar la vía de la creación colectiva. La elección de ese segundo camino nos llevó a montar nuestro 1789, espectáculo sobre





Ariane Mnouchkine en página precedente. Arriba, el Théâtre du Soleil. (Fotos: Philippe Maillard).

los acontecimientos históricos de dicho año en Francia. Fue un gran éxito su estreno en el Piccolo. Pero, volvemos a Francia y nada ocurre. Continuamos sin local. Entonces nos enteramos de que el ejército francés abandona los viejos hangares de la Cartoucherie de Vincennes: después de 26 días de ensayo, el T. du S. estrena *1789* en la antigua fábrica de municiones, su nueva e insólita sede, convertida en edificio teatral múltiple y transformable. *1789* (1970-71) constituye un resonante triunfo en París".

—Y después, siempre en la Cartoucherie, *1789* (1972-73) y *L'âge d'or* (1975-76).

—"Sí, y también creados a partir de la improvisación colectiva. En *L'âge d'or* efectuamos una recreación de diversos tipos de la Commedia dell'Arte en un argumento totalmente contemporáneo. Requirió un tiempo de montaje muy dilatado. Esto nos sumió en una especie de crisis interna. No queríamos convertirnos en un grupo más, montar un espectáculo cada año, etc. Teníamos que detenernos. Entonces nos vino la idea de hacer un film: abordar un lenguaje nuevo, volver a empezar... De este estado de cosas surgió el proyecto *Molière* (1977). Una vez realizada la película, quisimos retornar a la creación teatral, empezar de nuevo otra vez. Continuamos utilizando la improvisación colectiva como método de construcción, pero

consideramos que era necesaria una mínima estructura como base de partida. Esto desembocó en *Mefisto* (1978)".

### La improvisación

- Usted se ha referido antes a las "leyes de la improvisación". ¿Podría extenderse algo más sobre ellas?

- "La improvisación no es una ciencia exacta... En todo caso, yo he aludido a unas leyes necesarias, pero no suficientes. No las hemos podido definir más que en la práctica, nunca por escrito. Hace falta una situación, un lugar, personajes, encontrar las contradicciones, las contrasituaciones.. Ahora, por ejemplo, estoy haciendo un "stage" de actores con doscientas personas, que no conozco. Yo no puedo explicarles

nada, nada puedo venderles (por eso la asistencia es gratuita...). Procuero que trabaje. Lo único que puedo hacer cuando improvisan y llegan a algo es decirles "voilà"! Antes puedo ayudarles a definir situaciones dramáticas, por ejemplo: ¡tienes unas ganas enormes de mear! No podemos representar ideas, sólo hombres y mujeres. Estas son las leyes de la improvisación, unas leyes que, a veces, se olvidan".

- ¿En *Mefisto* continuó la investigación sobre los tipos de la Commedia?

- "No exactamente. De todos modos, *L'âge d'or* tendrá una segunda parte, estaba ya previsto. Para montar *Mefisto*, partimos de una novela. La acción transcurre en Alemania, sobre 1923-33. Es la historia de dos actores. Al principio uno de ellos es comunista y el otro socialista. Al final, uno es asesinado por la Gestapo mientras que el otro se convierte en director intendente del Teatro Nacional. En el montaje, opuestos frontalmente en el espacio, luchando entre sí y complementándose, se enfrentan dos formas teatrales: el cabaret y el teatro oficial".

—En general, ustedes prescinden de la literatura dramática.

—Sí, nosotros comprendimos que Shakespeare, Molière, Chejov, por ejemplo, eran los más grandes y había que montarlos. Pero también nos dimos cuenta de que si queríamos saber qué era la escritura teatral era necesario que investigáramos creando nuestros propios guiones. Sabíamos que éramos unos autores minúsculos, pero había que aprender.

- Esta vivencia práctica de la escritura teatral está muy presente en la forma de presentar a Molière en la película, ¿no es cierto?

- Esto ha ocasionado crisis cardíacas en Francia. Nosotros hemos mostrado a un Molière actor que vive las situaciones en su cuerpo y después las traslada al papel. Algunos esperaban ver un busto de Molière en grave actitud de escritor y con un rótulo en la cabeza que dijese "Genio". Pues no. La genialidad podrá ser un cromosoma, una parte de un cromosoma. Pero lo decisivo es lo que viene después: el ambiente en que el personaje vive, los hombres y mujeres que conoce, de dónde extrae él la materia dramática...

## Amo el espectáculo

- ¿Ha sufrido usted mucho rodando *Molière* al darse cuenta de que a través del cine era imposible dar con la intensidad expresiva específicamente teatral que había conseguido en algunos de sus montajes? ¿No se ha hartado de filmar primeros planos de rostros que no expresan casi nada?

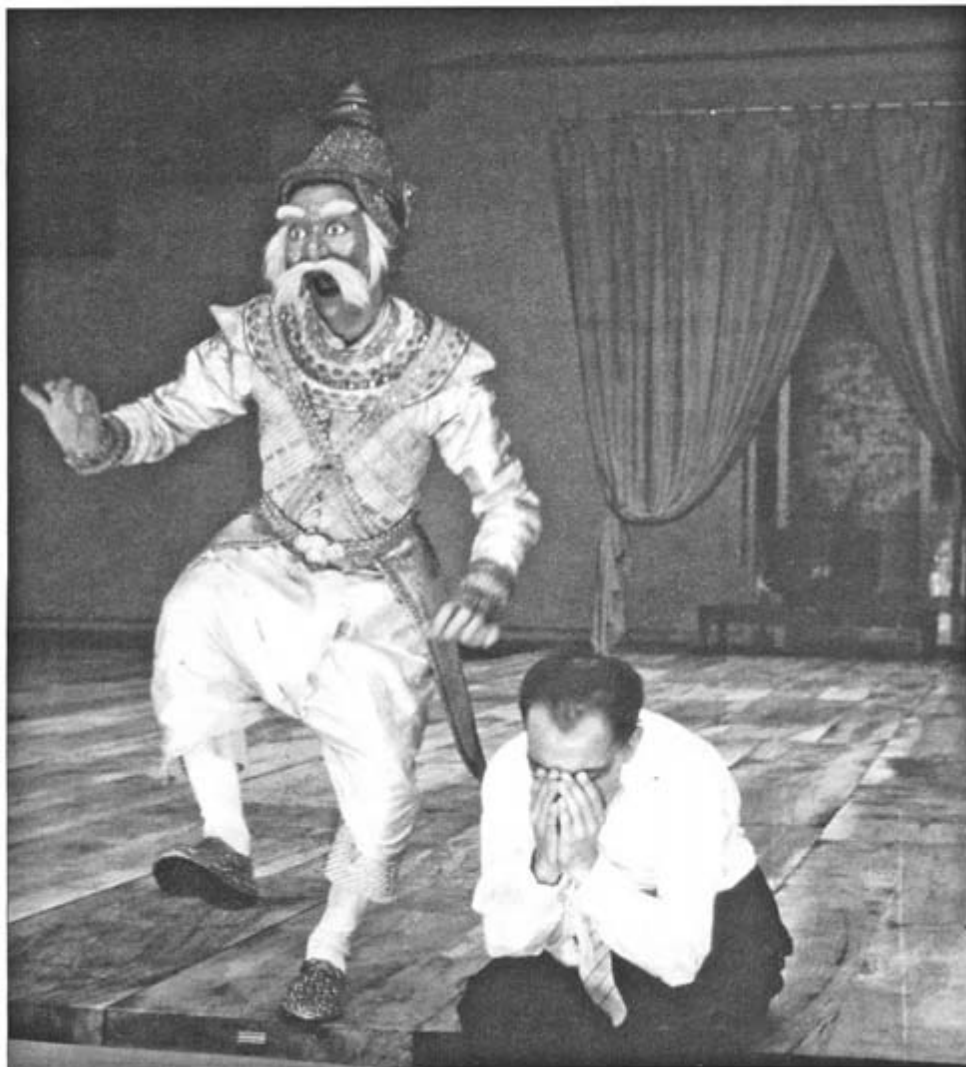


Imagen del espectáculo del Théâtre du Soleil  
*L'histoire terrible mais inachevée de Norodom  
Sihanouk Roi du Cambodge.* (Foto: Martine  
Franck).

- "Me enerva el aristocratismo de las gentes de teatro cuando desdeñan al cine diciendo, por ejemplo, que es sólo una industria. También me pone enferma el corporativismo de la gente de cine que dice: ¡Oh! Los viejos del teatro... Yo amo el espectáculo. Soy la misma cuando monto *L'âge d'or* que cuando hago *Molière*. A mí me gusta el pluralismo, la variedad de los lenguajes, la riqueza de la gente. En Francia han dicho, ¿en color? ¡Qué horror! Blanco y negro, pantalla pequeña, en una habitación... ¡Ah no! Yo no veo así las cosas".

- ¿Podría hablamos del espacio escénico?

- "No creo que pueda hablarse del espacio por sí solo. El espacio evoluciona en función del espectáculo, varía cada vez. Así, por ejemplo, el espacio en 1789 (en el cual el espectador no tenía tanta libertad como puede pensarse; cada quince minutos le decíamos: ahora vaya hacia allí, ahora hacia allá) no nos servía para *Mefisto*. No podíamos contar de la misma manera uno de los momentos más felices de la historia de un pueblo que una de las más negras etapas de la humanidad. *Mefisto* no nos narra una victoria, cuenta la derrota del pueblo alemán. Necesita de otro lenguaje. Si hubiésemos aplicado nuestra receta espacial de 1789, la reacción no se hubiese hecho esperar: ¡se está repitiendo! Si hubiese podido hacerlo, en

*Mefisto* hubiera atado al público a sus asientos".

- ¿Cómo imagina usted, si es que lo hace de algún modo, el teatro del futuro?

- "Si pudiese imaginarlo, lo montaría. Es cierto que en algunos de nuestros montajes había el germen de otros que iban a producirse posteriormente, pero entonces nosotros no lo sabíamos. Uno sólo se da cuenta de esto después. Creo que estamos en el inicio de nuestra búsqueda. Después de cada montaje se plantea la constatación, ¿hemos avanzado, hemos retrocedido? Yo no creo haber hecho diez espectáculos, sino más bien un solo espectáculo en diez capítulos. Ya me daría por satisfecha con haber podido hacer el teatro de hoy, no el de ayer. De todos modos, desgraciadamente, no me imagino cómo será el teatro del futuro. Me gustaría mucho poder saberlo..."

- ¿Qué subvenciones percibe el T. du S.?

- "Tenemos una subvención de la misma cuantía desde hace cuatro años: 1.300.000 francos anuales. Con esto se cubren cinco meses de sueldos. El resto - alquileres, local, montajes, etc., tiene que salir de la taquilla".

- ¿Qué diferencias existen entre su práctica actual de la creación colectiva y la que hacían hace diez años?

- "Ahora nos resulta más fácil y es más productiva, a pesar de que somos mucho más exigentes. Hay menos terrorismo colectivo dentro del grupo. Colectividad no quiere decir cortar todas las cabezas por el mismo rasero, sino dejar conducir las cosas por quien tenga más imaginación en cada momento. Cuando un grupo no está acostumbrado al trabajo colectivo, resulta terriblemente censurante para sus propios miembros, todo llega a ser gris. Nosotros ya hemos dejado atrás ese peligro y, por eso, podemos ser más exigentes".

### Lo que el actor crea

- ¿Cómo se orienta su trabajo de dirección en ese ámbito de creación colectiva?

- "En el T. du S. siempre ha habido director y nunca se ha ocultado, pero eso no ha neutralizado el trabajo colectivo. A menudo ocurre que una idea, línea o fábula que yo propongo no cuaja. Estaba mal planteada, no era lo que se buscaba. Vuelvo a proponer, y así sucesivamente. Por parte de los actores suelen producirse rechazos muy clarividentes a las ideas de dirección. Una vez nos hemos puesto de acuerdo, mi trabajo viene a ser como el de una comadrona. Existen diversos tipos de director, el modelador, por ejemplo: utiliza al actor como si fuese arcilla modelable, le transmite sus propias imágenes, directa-

mente; pero yo no soy así. A mí me fascina aquella que otro obtiene como respuesta a mis propuestas, lo que el actor está creando, los procesos de inspiración que he podido desencadenar en él. Aunque, claro, tengo que observar si el actor está dando a luz a una preciosa criatura o a un monstruo. Si ocurre lo segundo, mi trabajo consiste en retirarlo".

- ¿Hasta qué punto le abruman a usted los problemas financieros y de producción?

- "El tema del dinero está siempre presente o, mejor dicho, ausente, en nuestro grupo. Sin embargo, es preciso abstraerse de él durante la creación. Cuando escribía el guión de *Molière* no pensaba en la inversión que exigiría. Cuando lo acabé me dijeron: "Has escrito un film de cuatro horas". Escribí lo que quería escribir. No es que me comporte como un genio, sino que pienso en mi trabajo por encima de todo. Hay que decirse: queremos hacer esto, va a hacer falta dinero, pues lo encontraremos; nunca al revés: como tenemos tal cantidad vamos a hacer aquello... Este es mi modo de hacer. Tal vez por eso tenemos tantas deudas..."

- ¿No echa usted de menos *Le Misanthrope* en el film?

- "Aunque no hay una escena concreta dedicada a *Le Misanthrope*, esta obra impregna toda la segunda parte. Me duele más la ausencia de *Don Juan*. Pero, ¿dónde está *Don Juan* en la vida de Molière? Es un misterio. Se han perdido ciertas claves históricas. Yo no quería introducir misterios ni hipótesis intelectuales o filosóficas en un film que tenía que ser eminentemente popular. Pero en el fondo hecho de menos la presencia de *Don Juan*".

- Desde el punto de vista de cambio de lenguaje, ¿le ha resultado muy difícil el salto del teatro al cine?

- "El lenguaje del cine no es más difícil que el del teatro. Sin embargo, al comenzar, previne al equipo: tenemos que ir despacio. Debo decir que me concedieron el privilegio de poder equivocarme y hacer frente a mis propios errores. Esto fue muy positivo. Desde luego el equipo técnico era muy bueno. De todos modos, siempre llega un día en que te preguntas, ¿cómo demonios vas a rodar esto? Si es necesario, te excusas ante todo el mundo, interrumpes el rodaje y dices adiós hasta el día siguiente".

- Por último, ¿qué está usted preparando ahora mismo?

- Desde *Mefisto* no he empezado nada más. Ahora hago el "stage" con los doscientos actores. Tenemos un nuevo proyecto teatral, pero no está maduro todavía. Después quizá venga otro film. . . ¡Vere-mos!"

*Pipirijaina*, 13 (marzo-abril 1980): 50-54.

## EL TEATRO DE MIGUEL MURILLO

M. P. C.

Es maestro. Ejerce de tiza y pizarra, pero lo suyo, lo verdaderamente suyo es el teatro. Casi no caben en la sucinta biografía de treinta años cumplidos el tropel de sus títulos. Quienes le conocen más, le piden que pise el freno, que aquello del inmortal Lope de en horas veinticuatro, no es buen camino en los tiempos que corren. En Alconchel, un pueblecito cercano a la capital pacense, Miguel Murillo Gómez ejerce de profesor de EGB y alimenta un pequeño grupo de aficionados, mientras reserva sus horas de fiebre para escribir unos textos de innegable personalidad, transcripción de un mundo interior de enorme riqueza, de violencia inusitada y de drástica radicalidad, que sorprenden por su forma rotunda, por su irrupción casi brutal, por su rechazo del pacto, de la domesticación, del consenso. Un teatro contra la urbanidad y los buenos modales, que en el filo de la irrisión y de la heterodoxia alumbraba las cavernas aún pobladas de intransigentes.



Foto de archivo de Miguel Murillo.



Murillo entra en el teatro por la puerta del movimiento teatral independiente, a comienzos de los setenta, cuando Badajoz fue sede de unas inolvidables jornadas teatrales que alentaron la creación del Centro Dramático de la ciudad y que trasladaron a la capital pacense el rearme de un movimiento de grupos independientes y de autores entonces por estrenar, cuando la flevitis magnicida era sólo una leve amenaza y la clandestinidad armaba sus cuarteles. Murillo participa en el montaje de *Amor de don Perlimplín*, de Lorca, y en 1972 consigue su primer galardón como escritor teatral en el certamen provincial de teatro infantil organizado por la Delegación de la Juventud, como autor y director de *Arlequin y el corazón perdido*. Poco después es trasladado a Tenerife y allí conecta con el movimiento teatral y funda con cinco alumnos de EGB un grupo, Afur, integrado en el colectivo Aguerre y realiza una campaña que en un mes de programación suma veinticuatro representaciones.

A su regreso a Badajoz funda en el pueblo donde es destinado el grupo de teatro de la Asociación Cultural Francisco Vera, cuyo primer espectáculo será *El preso número nueve* y poco a poco en las convocatorias de los premios teatrales sus obras, inconfundibles por otra parte, terminan por dar los mayores dolores de cabeza a los jurados que llegan a encontrarse entre los finalistas con tres o cuatro textos del autor. Así ocurrió en el último Torres Naharro, donde además de la premiada *Columbella*, el jurado tuvo que discutir sobre *Custodia y los gatos* y *Crucifixión*, un gran texto que el propio autor ha retirado de la circulación para trabajarlo en profundidad, y que se alimenta del sustrato de los dramones populares de la Pasión, del teatro de cartón piedra y de esa vena herética, blasfema y tremendista que parece conectar, sin solución de continuidad, con los filones culturales sumergidos más atrás del barroco, ni siquiera en el Renacimiento, casi en las puertas de la Edad Media. Por eso, las reacciones frente a su teatro no se han hecho esperar.

- "Me han llamado iconoclasta, irreverente, blasfemo, pero mi teatro tiene mucho que ver con esta tierra, con la manera de pensar y de sentir de las gentes de Extremadura, sobre todo en sus medios rurales. Es algo que yo encuentro también dentro de mí. Extremadura es una región secularmente olvidada, repoblada en el siglo XII a base de fueros, de leyes especiales para el establecimiento de ordenes militares. Hay también una población rural, ganadera, inculta, que viene de Asturias y de León. Lo nuestro no es seguramente la tragedia, porque domina el escepticismo. Si un sentimiento domina es



la desesperanza, que los extremeños saben vestir de abigarrados colores y ponen a bailar en un carnaval festivo, para que, sabiendo que las cosas no van a cambiar, al menos puedan tener la oportunidad de reírse de su propia sombra. Seguramente por eso, en esta tierra se escribe en clave de farsa desde Diego Sánchez de Badajoz, a Mediero, pasando por todos los demás; por eso Eduardo Naranjo pinta su *Pena negra* de colores y Ortega Muñoz sabe encontrar la soledad y el desamparo del campo extremeño en sus paisajes".

Salvo algunos escarceos como *El aparato*, que es casi un ensayo futurista, el teatro de Miguel Murillo remite a la trastienda de la historia, al esperpento y más atrás, a los ritos agrarios de otros tiempos, que es un mundo que permanece aún vivo en esquemas prácticamente feudales, de caciquismo.

- "Me decide a escribir la necesidad de plasmar estéticamente un mundo rico en matices dramáticos, que no necesito buscar fuera, aunque a un observador superficial le pueda parecer que me encuentro cerca de los textos de Romero Esteo, de Riaza o de Nieva-, un mundo que me es familiar, que no tengo necesidad de inventarme. Y el tema es siempre el mismo, son variaciones sobre el tema eterno de la lucha por la libertad sobre el escenario de esta finca de caciques que sigue siendo en gran medida nuestra región, donde el autoritarismo, las coartadas religiosas y la represión sexual siguen siendo la norma".

Así la gira por distintos pueblos extremeños con su obra *El reclinatorio*, que había conseguido el Torres Naharro en su edición de 1980 y que fue estrenado en el

Arriba, *Perfume de mimosas*, de M. Murillo, por la compañía Suripanta. Las maestras, de M. Murillo, por la Cª del Centro Dramático de Extremadura. (Foto: Mª Luisa Murillo) en página siguiente.

verano del año siguiente por el Teatro Libre de Madrid, con dirección de José Luis Alonso de Santos<sup>11</sup>, levanta escándalos en distintos pueblos y hay un buen pastor de almas que realiza la crítica del espectáculo, desde su homilía dominical.

*El reclinatorio*, dice el autor que es hijo de la zarzuela y de la tragedia nacional y parte de esa imagen de arquetipos del poder rural que resumen un reclinatorio y una mantilla. Es crónica violenta, a trallazos de color y de sarcasmo de una revuelta y de su posterior sofoco en represión. "La embriaguez revolucionaria trae resaca de garrote y una noche de hogueras en la que siempre habita la sombra alargada y gris de un Torquemada furioso, que espera la llegada del día para dar cauce cruel a la verbena libertaria, porque siempre hay que encontrar un orden; ésta es la penitencia impuesta a un pueblo que en pública confesión se acusa de ser artista campechano y amante de la vida. Es la penitencia del ayer, del hoy y del mañana. Es el sueño horrible, la jaula de locos, la gran incoherencia nacional". Estas notas, escritas en el programa de la representación, dentro de la campaña organizada por el C.D. de Badajoz, son ya una declaración de guerra. El montaje dirigido por Alonso de Santos, coherente también con anteriores espectáculos del grupo, vuelve a reeditar la óptica de un teatro itinerante, con vocación de cómicos de la legua, que atraviesa



semejantes peripecias, como un anacronismo de los tiempos modernos. Y si la caligrafía del grupo madrileño, se ajusta y se explaya en este texto de Murillo, resulta igualmente evidente que el autor, en el resto de su producción, y muy concretamente *Columbella*, toma distancias respecto a esta caligrafía, desborda el molde y avanza una imaginaria, un lenguaje y unas situaciones dramáticas, en las que aparece purgada la onda reivindicativa inmediata, el exceso arengatorio y la sobredosis visceral, para introducirnos en un mundo más tortuoso, más limpio también de instrumentalizaciones inmediatas y enormemente más sugerente. Es la distancia perceptible al lector de los textos entre los que media tan solo la distancia de poco más de un año, pero que parece indicar una voluntad decidida en el autor, por despojarse de adherencias, dispuesto a sumergirse en su propio mundo, en sus fantasmas, en la complacencia de una radicalidad a veces bruta, desbocada, pero de un enorme poder de subyugación. Hay en *Columbella* un entronque, posiblemente inconsciente, con ancestrales ritos priápicos, con restos de una cultura medieval que sirve de pie para levantar una ficción teatral de pesadilla. Podría encontrarse, rastreando en ese sustrato, la presencia deformada de elementos de culto a los poderes generadores o ceremonias de los misterios Templarios o de otras órdenes religiosas en las que fue pródiga la región extremeña<sup>(1)</sup>. Se trata de esquemas patriarcales, machistas, traslados heréticos de las figuras de poder religioso y político que lanzan un puente sobre los arquetipos aún perdurables de una sociedad que se con-

serva, de espaldas al espejo, en una extraña fidelidad a los modelos feudales. Naturalmente, Murillo no tiene vocación de arqueólogo. Su arriesgadísima propuesta, su irreverente osadía, su saldo de cuentas pendientes con las servidumbres de la religión oficial y su maridaje con el poder, trascienden a tiempo presente una meditación pesimista, agria, violenta, capaz de sacudir, si consiguen pasar encima de un escenario, con la carga de terror, de alucinación y de locura, que parecen haber sido arrancadas del subconsciente.

Agrade o disguste, tenga o no éxito, se agrande o destruya en manos de una compañía, los textos de Miguel Murillo son un reto y una aventura apasionantes. Y antes que la definitiva razón de la escena termine por revelar sus verdaderas dimensiones, en los renglones de la escritura, un texto como *Columbella* embarca al simple lector en una poderosa pesadilla camino del inconsciente, sin ahorrarle ninguno de los tormentos que le aguardan, como un descenso a los infiernos en cuya puerta hubiera que escribir, como en el Dante, la advertencia del abandonad toda esperanza.

#### NOTAS

(1) *El reclinatorio*, de Miguel Murillo, se estrenó por Teatro Libre de Madrid con el siguiente reparto: Azucena de la Fuente, Maite Martín, Ignacio del Moral, Arturo Martínez, Ángel Barreda, Juanjo Perucho y Félix Fernández. Escenografía: Félix y J. María Fernández Montes. Montaje musical: Pepe Iges. Vestuario: Eloina Lechón. Dirección: J.L. Alonso de Santos.

(2) Ver *El culto a Priapo*, de Richard Payne, Ed. Tres, catorce, dieciséis de Madrid. Segunda parte, *Del culto a los poderes generadores durante la Edad Media en Europa Occidental*, págs 101-198.

*Pipirijaina*, 25.textos (abril 1983): 49-51.

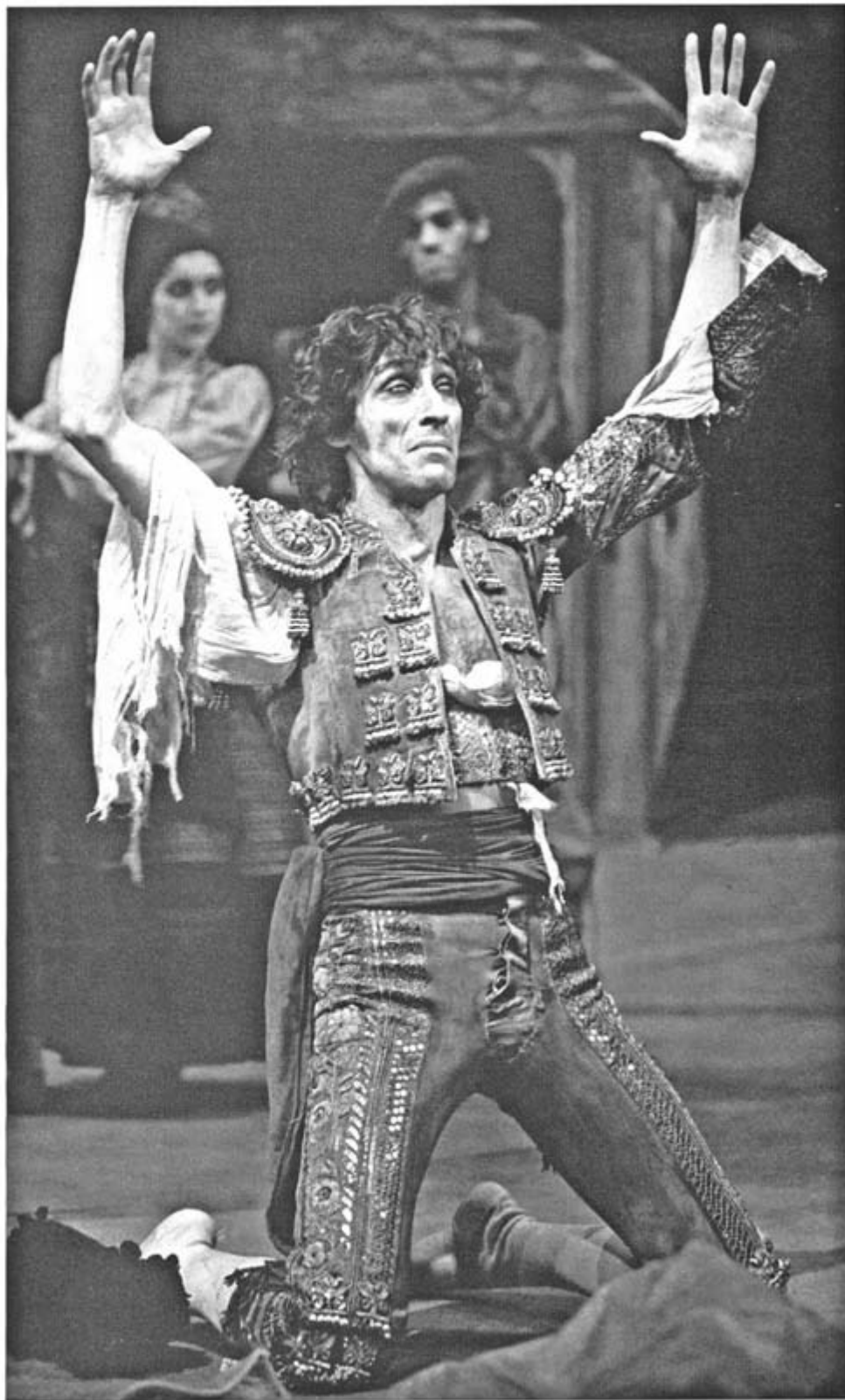
## TEATRO FURIOSO

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

El hecho persistente de la siniestra inquisición a que están sometidos los llamados "nuevos autores", y los no tan nuevos, es quizás el causante de una visión raquítica y minusválida de su teatro y a la vez, fomento de discordias y disidencias peregrinas que se deben más a los esfuerzos de compensación personal y de autocomplacencia que a un enfrentamiento positivo y crítico. Falta a este teatro la prueba definitiva que supone el trabajo de puesta en escena delante del público. Le sobra dilantantismo, inercia y cáscara. Desde el lado de las gentes del teatro independiente el autor aparece con frecuencia como un anaqueil ambulante al que se debe respeto, tanto que ni siquiera se leen sus obras ya que al hacer referencia a ellas aparece amenazador e incontinente el dedo autoral para reclamar lo que en justicia corresponde al escritor. No faltan, eso es cierto, nuevos talentos dispuestos a prestar sus textos como puntos de partida de los espectáculos ni autores que, a fuerza de considerar inútil su postura magistral, hayan caído en el colectivo empeño de un grupo para trabajar codo con codo en algo que no ha de tener por resultado letreros luminosos ni reportajes con fotos en primer plano y mirada al infinito.

Francisco Nieva, con ser por otros motivos un valor considerado en el teatro español y -¿por qué no decirlo?- necesitado para el revoque de una fiesta social que se descompone y para poner un poco de imaginación donde lo que sobra es ramplonería garbancera, es también cada vez más un personaje asequible al trabajo y a la investigación de los grupos y, por otra parte, su teatro está construido de tal forma que necesita del trabajo colectivo de un grupo para tomar cuerpo de espectáculo.

Las obras que componen el bloque del "Teatro Furioso" son a la vez excelentes pretextos de espectáculo y, al tiempo, ofrecen un material de trabajo que exige, al grupo que decida acometer su montaje, la disponibilidad y la imaginación que esté acorde con el grado de locura y disparate que encierran.



Comenzado a escribir antes que el "Teatro de Farsa y Calamidad", abandonado más tarde ante la sensación de soledad extrema que le producía verse a sí mismo en la contemplación de una extraña escritura teatral en nada parecida a lo que dictaba la moda o la costumbre, el "Teatro Furioso" de Nieva ha encontrado con el curso de los años y la vuelta de corrientes teatrales, la oportunidad de aparecer de nuevo, vuelto a escribir, afilado y tentador en el horizonte de la producción dramática de nuestro país, el horizonte de una espera sistemáticamente aplazada, a compartir con un numeroso censo de autores a quienes todavía no se les ha concedido el turno de la palabra.

El propio Nieva ha definido el "Teatro Furioso" como un género nuevo y arcaico que toma forma de aquellarre, ceremonia o reópera que nace de una idea de lo escatológico dentro de la sensibilidad española, algo así como "un entremés satírico con desparpajo y desmaño enfurecidos"<sup>(1)</sup>

¿Cuáles son las características de este nuevo género? Digamos en primer lugar que la acción se concentra en torno a una frase que puede definirla, que se prescinde de un desarrollo lineal para formar un todo conjuntado con una afluencia continua de pequeños actos que constituyen un retablo, una especie de estampa carnavalesca, un cuadro en el que de momento se conjuntan los más variados elementos para conferir una unidad. Digamos que a la manera de un concierto cada elemento toma color y relieve con la presencia activa de los demás y que todo ello produce una situación susceptible de alargar o de comprimir al gusto y necesidad del espectáculo o del público. "Esto, explica Nieva, se debe a la relación entre drama y música. Desde pequeño en mi casa gustaba mucho la ópera. Yo rebuscaba los libretos de ópera y me daba cuenta de que la acción era muy rápida y de que todo se decía con enorme concisión y que después todo eso era desarrollado por la música. (...) Algo así ocurre en mis obras. Yo tengo que decir unas cosas esenciales pero son los actores quienes deben ilustrarlas y darles un desarrollo por medio del gesto y de la voz".<sup>(2)</sup>

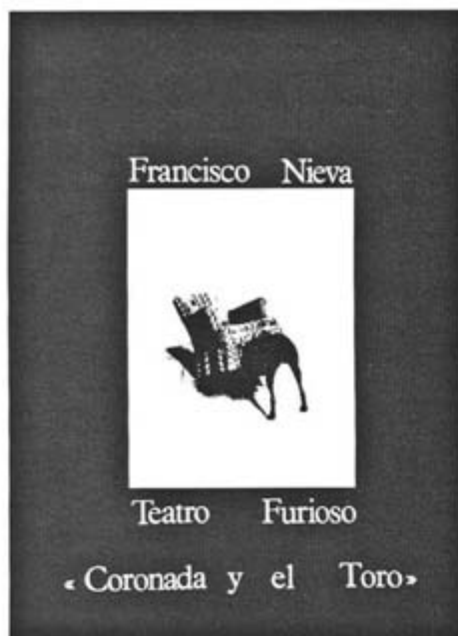
Un segundo elemento lo constituiría el valor casi fetichista conferido a la palabra. La palabra despojada de literatura, la frase concisa y chocante, el giro distorsionado del lenguaje, la degradación de los términos, la situación de determinados conceptos en un contexto ambiguamente incitante, la conexión de determinadas ideas que producen un choque efectista... Un paladeo sonoro de la palabra se traduce en un llamativo efecto escénico. El empleo del lenguaje se hace de dos maneras: una,



condensándolo, apretándolo de forma que el concepto que expresa desborde la misma construcción lingüística. Otro, manipulándolo abiertamente, degradándolo. El expresionismo y la distorsión del lenguaje lo mismo pueden llevar hacia arcaísmos remozados que a la invención de vocablos, pero no hay duda de que a una lengua no se le puede quitar su color si no queremos escribir en estilo administrativo (...). El hecho de que al querer violentar un idioma se pongan de manifiesto las escondidas posibilidades de ese idioma<sup>(3)</sup>, es lo que a Nieva le lleva a un hallazgo importantísimo en la dramaturgia hispana. A conectar un determinado tipo de expresiones manipuladas con las que los sectores más populares de la sociedad degradan a su vez, en el medio coloquial en que se mueven. Deformaciones que, por supuesto, nada tienen que ver con el celo de los académicos de la lengua, pero que al mismo tiempo confieren al teatro furioso de Nieva, que ya ahora se dirige a un público decididamente mayoritario, una carta de ciudadanía y una fuente provocadora de modismos ibéricos y excitantes (mucho más tentadores que los nunca bien lamentados términos que provienen de la apropiación de vocablos de otras lenguas). Este nuevo casticismo de Nieva no es un capricho más o menos manierista del momento, sino uno de los esfuerzos más conseguidos por establecer la necesaria conexión con los públicos populares. Si como ocurre con el teatro de Nieva, la estructura dramática es tal que se deja impermeabilizar por los ambientes en los que se le deja ejercer, la mutua interrelación entre el público y el texto puede traducirse en un dispositivo permanentemente abierto a la creación. Un detalle aún. Muchas partes de este texto manipulado lo constituyen largas tiradas de letanías o exclamaciones, estribillos de coro, canciones de ciego... que pueden ser musicadas, con lo que la condensación adquirida consigue una nueva y chispeante gracia, desde la música "sincopa" y subraya aún más un juego violento, ágil y exaltado de la palabra.

Otro elemento importante está referido al espacio escénico. Mientras en el teatro de "farsa y calamidad", la resignación al teatro tradicional a la italiana constituía también un molde a respetar si se quería llegar al estreno; si para él construía Nieva una serie de aparatos escénicos, dispuestos a paliar de algún modo las limitaciones de la arquitectura teatral al uso: los espacios poblados de fauna de *Malditas sean Coronada y sus hijas* o los palcos habitables en *Tórtolas, crepúsculo y telón* -para nombrar algunos ejemplos-, en el "teatro furioso" se da una absoluta y rabiosa liber-

tad. El espacio tradicional no ofrece ningún constreñimiento por la sencilla razón de que se deja de pensar en él. Se diría que la acción se desarrolla en cualquier sitio menos en un teatro. Una plaza pública, con sabor a pólvora y a fiesta popular; un patio de vecindad; un circo; cualquier lugar que permita a la gente moverse, participar, entrar en la acción para aportar la frase que le pica o la interjección que le revuelve. Algo así debió intuir el autor cuando comentaba: "lo mío era empezar de nuevo un teatro de descarga y reventón de los instintos que también sirviera para la explosión del espacio"<sup>(4)</sup>.



En página precedente, *Coronada y el toro*, de F. Nieva, estrenado en el CDN (Foto: M. Sanz Bermejo). Arriba, portada del volumen dedicado al teatro de F. Nieva por Pipirijaina en abril de 1974. (Foto: Chicho).

Otro elemento a analizar en esta nueva vertiente son los personajes. Si los que aparecen en las piezas de farsa y calamidad estaban ya intencionadamente desprovistos de psicología y representaban tipos significativos o encarnaban ideas determinadas, como los snobs Werner y Guido de *El corazón acelerado* o, Silverio, el soñador de *Malditas sean Coronada y sus hijas*, los de "teatro furioso" son absolutamente prototípicos. Se les diría piezas de una completa baraja popular que son desmitificados igualmente que sus antecesores, pero dentro de un cuadro perfecta-

mente festivo. El rey, la puta, la vieja celestina, el fraile, las monjes... son parte de un cortejo popular casi de desfile de fiesta mayor, que están puestos para que el público goce o se enterezca con ellos. Todos pertenecen a la familia ibérica y evocan pasajes de nuestra historia debidamente manipulados, sacados de contextos y convertidos en algo así como cuentos populares que ruedan de boca en boca y que un día determinado toman cuerpo por el conjuro de un increíble akelarre. Sólo los personajes de *El akelarre del pitiflauti* están pedidos prestados a la "alta historia del cine mudo, en sus incoloros fantasmas y primitivos mitos: *Nosferatu* -de Murnau-, *La reina Kelly* -de Stroheim-, *La calle sin alegría* -de Pabst-, *Mickey Mouse*...<sup>(5)</sup>. Al lado de los personajes individualizados existen los coros, a veces encarnando al pueblo asombrado, inseguro o escéptico, asomado entre la férrea guardia del Rey Dieciocho como en *Pelo de Tormenta*. Otras como una parte significativa de la historia: las sublimitas de la obra citada o el madrigal de *Aquelarre*..., ambas como encarnación de "las humildes enajenadas, eternas esclavas de la falaz conservación del pasado y del porvenir"<sup>(6)</sup>. Tanto el vestuario como el aparato escénico de dispositivos provocadores de explosiones misteriosas, apariciones repentinas, efectos asombrosos..., vuelve a remitirnos a una fiesta mayor de un pueblo, con olor a pólvora y relajo.

## Teatro Apocalíptico

Un lugar fundamental en el "Teatro Furioso" de Nieva lo ocupan las piezas llamadas por él mismo apocalípticas: *El Akelarre del Pitiflauti*, *Pelo de Tormenta* y *Coronada y el Toro*. Las tres nacen del mismo propósito: revelar las fuerzas escondidas en este momento histórico y articular desde ellas el dispositivo que provoque el cambio de la realidad, que destruya las apariencias para poner a flor de piel el mundo de mañana que emerge hoy mismo de este conflicto. Evidentemente estas obras de Nieva tienen mucho que ver con las diversas manifestaciones de la escritura apocalíptica que se ha dado a través de la historia. Muy especialmente a las más ligadas a nuestra cultura, aquellas que han influido a través del sistema religioso imperante en nuestro país.

La literatura apocalíptica nace siempre en el ámbito de unas comunidades religiosas o políticas de extrema honestidad, de talante profético o mesiánico que responden al sector avanzado de una colectividad sometida políticamente. Así ocurre con la escritura apocalíptica del judaísmo tardío que emerge como verdadera arma

política, cumpliendo funciones de panfleto, informando y tomando postura frente a los invasores que dominan su pueblo, sirviendo de vínculo de unidad en las luchas que la población sometida mantiene con los invasores. Las características de esta escritura, aparte de utilizar claves metafóricas sólo reconocibles por los judíos, son las de un lenguaje exaltado, a través del que se pronuncia un juicio sobre la realidad presente y se anuncia una drástica destrucción del dominio que les esclaviza. Con la pérdida de la situación histórica y de las claves religiosas y culturales que potenciaban aquel lenguaje, estos textos han perdido su vigencia y se han convertido en acertijo y cábala de los teólogos, quienes como su nombre indica, suelen construir maravillosos montajes a-históricos sobre documentos que son inseparables de los condicionamientos sociopolíticos de un pueblo.

Examinados con detenimiento estos textos prototípicos de la escritura apocalíptica, ofrecen una estructura básica, un ámbito medular que corresponde a su verdadera esencia: desvelar las fuerzas ocultas a través de las que se escribe la historia profunda de los pueblos y anunciar un juicio sobre la situación presente como paso a un futuro radicalmente nuevo.

Estas características básicas de la literatura apocalíptica están presentes en estos textos de Nieva. Presentes de una forma novedosa y, naturalmente, desacralizada o al menos desdogmatizada aunque no esté ajena de los contenidos de la obra una veta mística y mágica, -más que definitivamente religiosa en sentido de inscripción a determinados dogmas de una comunidad de creyentes- que sirven de vehículo de nuevos contenidos para una subversión de los valores aceptados, una proclamación exultante y generosa de las fuerzas reprimidas de nuestra sociedad. Hay también un juicio y una sentencia en este acontecimiento que se produce, pero un juicio redentor y generoso, más que vengativo, como pedían los alegatos judíos inflados de intenciones justicieras. Esto es lo que parece perfectamente claro en las propias declaraciones de Nieva:

"Mi problema -que casi no es político-administrativo- consiste en la utopía de querer triunfante a mi pueblo, a todo mi pueblo [...] Tanto me atraen las fuerzas reprimidas de este país que me gustaría escribir en algarabía morisca, si pudiera y se me entendiera, con palabras de fuego y humo de todos los "equivocados" según la ley de "la forma que se quiso dar España". Tanta forma se quiso dar que negó la novedad del espíritu hasta llegar a dudar inquisitorialmente de sus místicos, por si sus arrebatos se salían de la cuadrícula de los buenos sentimientos. Y efectiva-

mente, se salían. Nuestro destino de nación ha sido demasiado testarudo"<sup>(7)</sup>.

*El Aquelarre del Pitiflauti*, es la única de esta trilogía situada en un contexto extralibérico, asentada en la imaginaria del alto cine mudo y en sus entrañables fantasmas. Esta pretensión de realizar un desentrañamiento de la realidad toma aires más universales, aunque debajo de estas imágenes pedidas al celuloide glorioso de los años veinte son reconocibles los mismos supuestos. La epidemia del mal contagiada por Nosferatu Pitiflauti alcanza a la Reina Kelly, soberana del país de las máquinas Singer.

KELLY.- ¡Una tierna mano sucia en el descote de una reina! Emoción de más latido que una noche en la ópera. Y tú ¿qué sientes? ¿Te hace feliz este abuso de fantasía?

APRENDIZ - Que me vuelvo de seda por dentro. Somos malos. ¿Verdad Kelly que somos malos? Y ser malo es elegante. Al tocarte en el descote también por dentro me corre la elegancia. Y después de estar contigo y de hacer todo lo que se quiere, también es elegante morir. No quiero aburrirme nunca siendo bueno alguna vez. ¡Me gustaría más el castigo!

KELLY - Desde luego, Celestino. No hay mayor hechicería que ser un monstruo desobediente y sentir que tienes la culpa de todo"<sup>(8)</sup>.

El tema de la subversión de valores es una constante en la obra de Nieva. Hay una extraña profesión de fe en el revés de los valores impuestos como dogmas por la sociedad. La deliciosa pieza *El rayo colgado* aborda el tema. Unas ancestrales monjas perdidas en el subsuelo de Las Batuecas quieren volver del revés el milagro y convertir al diablo en ángel de luz. También en la mañana cenicienta de *El Aquelarre*... que presagia el fin del mundo hay un nuevo modo de encararse con la vida liberando las potencias ocultas y proclamando su gozosa libertad.

*Pelo de Tormenta* es también, con palabras del propio autor, "un chascarillo achicharrado, un chicharrón de comedia en donde en lugar de pedir la justicia social - con la forma social persuasiva de mis contemporáneos- se pedía la "juerga social" como último exorcismo de nuestra forma de ser españoles"<sup>(9)</sup>.

"Todo acontece en Madrid hace mucho tiempo, poco antes del fin del mundo"<sup>(10)</sup>. La erupción subterránea de un libidinoso dragón conmueve la ciudad y la corte del Rey Dieciocho, que se ve obligado, para aplacar la ira y mantener el rostro honorable del reino, a ofrecer en holocausto "una de las mejores hembras que culetean por la ciudad". *Pelo de Tormenta* parte, según confesión de Nieva, de aquella intuición de Lorca de que el deseo para el español es un feriante que llega, planta su tienda y se va. El deseo apostado detrás de la carpa

de un circo, en el guiño de luces de feria que viene a conmovir de año en año la apacible superficie de un pueblo reprimido y encorvado. Esta imagen itinerante y fortuita del eros ibérico, eterno perdedor en las pesadillas negras de nuestras intransigencias e inquisiciones, tiene en su irrupción irrefrenable el carácter de un aviso, de una profecía en la que se anuncia un acontecimiento decisivo y cercano. Algo maravilloso e irreparable, algo que en su portentosa aparición va a dar al traste con todos los recatos pudibundos de una sociedad que se empeña en seguir sometida. Cuando el monstruo haya desaparecido y el pueblo descontentadizo quiera acercar sus manos al último rescoldo de aquella hoguera placentera, una alarma inquietante hará pública.

Sacristán: La vieja maquinaria se está pudriendo de no usarla [...]

Abadesa: ¡Uff!, y qué polvareda de ruina. Este edificio se hunde, cimentado está por las ratas"<sup>(11)</sup>.

Esta sensación de vivir en el filo de un cuchillo, con una sentencia clavada en la espalda y manteniendo, pese a todo, un orden arbitrario e inclemente que ejerce su despótico poder de espaldas al acontecer de la historia es un buen final que preludia como las demás obras de este talante apocalíptico que está cerca el desenlace del orden establecido.

Pero es en la obra que publicamos *Coronada y el Toro* donde esta denuncia visionaria llega al paroxismo, a la visión de un verdadero juicio final, de una sentencia condenatoria para unos y libertadora para otros, a la apoteosis de una resurrección de la carne y nunca mejor empleado el término. Un inquietante y ambiguo personaje, el H. M. (El Hombre-monja) va a descubierto su verdadera identidad al final de la obra y a pronunciar una alucinada sentencia.

El H. M. Ay miserable pueblo de Farolillo, caimanudo Zebedeo, alcalde; Don Cerezo, cura de asiento... Y otra y mil veces vosotros, mala pasta serrana y sin levadura: por testarudos y apolillados el alto cielo sin amarras os va a ofrecer el espectáculo remordentero de la resurrección de la carne [...] Ahora emerge la gloriosa compañía transfigurada con pelucas blancas y sumaria vestimenta revisteril, todos muy guapos y alegando sus derechos a participar por una eternidad en el carnaval de Río."<sup>(12)</sup>

En las tres obras hay corrientes temáticas similares. De alguna forma el acontecimiento maravilloso que se vislumbra está representado por unos personajes que tienen en común muchas facetas y que juntos dan una visión compleja, totalizante de un ser mitad divino, mitad diabólico, que abre los ojos a una realidad que ha dejado de ser maniquea, para convertirse en un maravilloso abracadabra de luz. Son de la



*Pelo de tormenta*, de F. Nieva, espectáculo dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente en el CDN. (Foto: Chicho).

misma familia de Nosteratu, El Mal Rodrigo, El Sacristán Raboso y el H.M., seres cismundanos, de procedencia desconocida y de raíces ancestrales y míticas que revelan en su equívoca identidad un mundo dionisiaco y alucinado al que debieran estar destinados los mortales.

En contraposición a ellos están siempre los figurones representativos de la imaginaria popular, que encarnan las fuerzas vivas, las sublimitas de *Pelo de Tormenta* y las *Nenas del Madrigal* de *Aquelarre* tienen un mismo denominador común, como también lo tiene el Ciego y La Voz Cantante. Son iguales los alguaciles y los alcaldes, los obispos y los párrocos. Toda la

mitología popular de la España Negra en danza exultante como nunca había aparecido, liberada de las meditaciones intimistas y recalcitrantes, liberada para no volver la cabeza atrás, sacando a flote las escondidas fuerzas que mueven por dentro los destinos de la historia. Aquí está la novedad más radical del teatro de Nieva y lo que marca una diferencia insoslayable con el resto de las obras de la nueva dramaturgia española que ha elegido estos mismos temas. La liquidación que Nieva hace de las negruras del país tiene el propósito de una transfiguración gloriosa, de esperpento luminoso, de disparate redentor.

Cierto que estas piezas tienen una composición de retablo, de gran mural lleno de colorines y que de alguna forma se agotan en sí mismas en una sola lectura, no hay la complejidad de temas o el laberinto multiforme de las obras de Romero Esteo, pero en su misma estructura teatral están posibilitando en el trabajo del grupo una propuesta de insospechado valor para

convertir el hecho teatral en una verdadera e irre recuperable fiesta.

#### NOTAS

- (1).- Francisco NIEVA. *Preliminar*, Teatro Furioso, Edición privada, NTE.
- (2).- M. PÉREZ COTERILLO y S. de las HERAS, "Confesiones en voz alta", entrevista con F.N. *Primer Acto*, nº 153 (feb 1973), pág.: 24.
- 3.- F. N., *Preliminar* op. cit.
- 4.- F. N., "Auto-bio-bibliografía," *Primer Acto* nº 153 (feb 1973), pág.: 21.
- 5.- *El Aquelarre del Pitiflauti* (Original mecanografiado), pág. 3.
- 6.- *Idem*.
- 7.- F. N., "Contestación a M. Elena Neira", *Primer Acto*, nº 155 (abril 1973) pág. 10.
- 8.- *El Aquelarre...* op. cit. pág. 56.
- 9.- F. N., "Contestación a M. Elena Neira", op. cit.
- 10.- *Pelo de Tormenta*, *Primer Acto*, nº 153 (feb 1973) p.: 26.
- 11.- *Idem*, pág. 36.
- 12.- Final de *Coronada y el Toro* en este mismo volumen.

*Pipirijaina*, 2.textos (1974): 17-24.



# JOSÉ RUIBAL: RECUPERAR LA TRADICIÓN ESPAÑOLA

LUIS EDUARDO SILES

**E**l hombre y la mosca, de José Ruibal, llega a un escenario español doce años después de su primer estreno en Estados Unidos. El actual montaje se debe a la actriz Miriam Colon, que logró reunir 45.000 dólares (casi 5 millones y medio de pesetas) de subvención procedentes de instituciones municipales, estatales y privadas de New York, para llevar la obra al escenario de la sala de Teatro Rodante Puertorriqueño, que ella dirige. Rip Torn, Norman Briski y Lázaro Pérez, interpretaron los papeles principales, con dirección escénica de Jack Gelber. Las representaciones se realizaron, alternativamente, en inglés y en castellano. Al María Guerrero vendrán los actores que han representado la obra en castellano: Briski y Lázaro Pérez, que encarnaron a "El Hombre" y "El Doble", respectivamente.

"La dramaturgia española, dice Ruibal, resulta para los profesionales del teatro norteamericano sorprendente, extraña... Porque entre la cultura de España y la de Estados Unidos existen profundas diferencias simbólicas y psicológicas marcadas por sus respectivas religiones. Nuestro país, de larga raigambre católica, pertenece a una tradición sacra y ritual, mientras que los americanos están dentro de una cultura desacralizada y antiritualística. Además, allí, han estado vinculados a dramaturgias europeas -francesa, alemana, inglesa-, muy diferentes a la nuestra. Los profesionales del teatro estadounidense, por ello, no están preparados para interpretar con precisión obras como las españolas, pues, además, conocen muy poco a nuestros autores clásicos. Jack Gelber, director de *El hombre y la mosca*, realizó un considerable esfuerzo para acercarse a una dramaturgia de características muy distintas respecto a la norteamericana. Y ha sabido resolver perfectamente su trabajo. Porque Gelber sorprendió mi propia



Arriba, José Ruibal. En página siguiente, *El hombre y la mosca*, de J. Ruibal, representado por el Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York en el CDN en 1983. (Foto: M. Martínez Muñoz).

imaginación en la escena donde los ángeles y los demonios se disputan el cuerpo del dictador recién muerto, al impregnarla de surrealismo y realzar el sentido de auto sacramental del texto en ese pasaje.

Rip Torn, actor que encarna el papel de "El Hombre" cuando la obra se representa en inglés, lleva a cabo una interpretación interiorizada, introspectiva, pone el énfasis de la comunicación psicológica aproximando así el personaje a la idiosincrasia americana. En cambio, Norman Briski, cuando interpreta el "Hombre" durante las representaciones en español, estimula los gestos, exterioriza los sentimientos del personaje, acentuando esa importante peculiaridad de nuestro carácter, más dado a la gesticulación que el de los americanos... Desde el punto de vista escénico parece como si se representaran dos obras distintas, pues las actuaciones de Rip Torn y de Briski reflejan las diferencias de comunicación existentes entre dos culturas, en muchos sentidos, opuestas: la inglesa, donde tienen primacía los signos internos, y la española, en la que son más importantes los externos. Para el dramaturgo, supone una experiencia insólita, aleccionadora, el haber observado simultá-

neamente el tratamiento que otorgaban a uno de sus textos dos culturas tan diferentes...

El papel de "El Doble" lo encarna Lázaro Pérez. Aunque educado como actor en Estados Unidos, su origen cubano le permite reproducir una gestualidad anglosajona o una latina, según se haga la representación en inglés o en español. El montaje ha respetado rigurosamente el texto, que fue trasladado al inglés por Gregory Rabassa, del Departamento de Lenguas Romances del Queens College, traductor, entre otras obras, de *Rayuela* y *Cien años de soledad*.

## Immortalidad

- En *El Hombre y la mosca* propones un análisis del poder en un sistema dictatorial y su proceso de continuidad de perpetuación. ¿En qué medida la obra contiene también el anhelo humano de lograr la inmortalidad?

El tema profundo de esta obra es el ansia de cualquier hombre de alcanzar la eternidad. El Dictador, educa a un exbotones de banco hasta convertirlo en un reflejo exacto de su propia personalidad para que continúe su régimen político, aunque, en realidad, su deseo es perdurar él a través de los años: no morir nunca. Pero cada ser humano es mortal, y además, irrepetible, discontinuo. "El Doble", aunque llega a convertirse en un dibujo exacto de su Amo, no hereda el carisma de éste, porque eso es algo intrasferible: cada cual debe conquistarlo por sí mismo. El carece de la agresividad, inteligencia e independencia necesarias para infundir en los demás un miedo como el que sentían hacia "El Hombre". Por eso, no puede sucederlo en la dictadura, y la obra concluye ante la imposibilidad de dar continuidad a un carisma. Los dictadores suelen eliminar a sus competidores, destruyendo así la posibilidad de que su régimen pueda perdurar después de ellos: es una ley de vida.

- La vigencia actual de *El hombre y la mosca* podría sustentarse en que la obra trasciende lo anecdótico para, con un estilo apoyado en imágenes poéticas y en su tradicional dominio de los mecanismos de la alegoría y la fantasía, convertirse en el montaje de una abstracción.

-Yo reescribo cada uno de mis textos varias veces, en un intento de encontrar el lenguaje que encierre mayor número de conceptos bajo cada palabra, pues una obra literaria o dramática acentúa su universalidad y, por consiguiente, la capacidad de conservar su vigencia a lo largo del tiempo, en la medida que relaciona más cosas entre sí. El escritor debe trascender lo que ocurre a ras de tierra para vincularlo

con otras esferas superiores, con el Olimpo y el Hades, pues esa convención que denominamos "realidad" únicamente es el espacio del reconocimiento donde confluyen los símbolos, las imágenes y la poética provenientes del Hades y del Olimpo. El motivo por el que Calderón escribió *La vida es sueño* pudo ser la misteriosa y extraña muerte del Príncipe Carlos, pero el autor eleva la simplicidad de este hecho al relacionarlo con los astros, Dios, el cielo, los poderes infernales, hasta conseguir una obra extemporánea. Yo escribí *El Hombre y la mosca* en 1968 cercado por la dictadura del entonces llamado Generalísimo. La figura del Almirante Carrero Blanco, que en aquel tiempo se preparaba para suceder a Franco, me dio las claves necesarias para construir el personaje de El Doble. Pero mediante una serie de reescrituras, intenté dotar al texto de un sentido universal. Actualmente, quienes han visto en Broadway la obra, no se acuerdan de Franco, sino de los regímenes militares latinoamericanos".

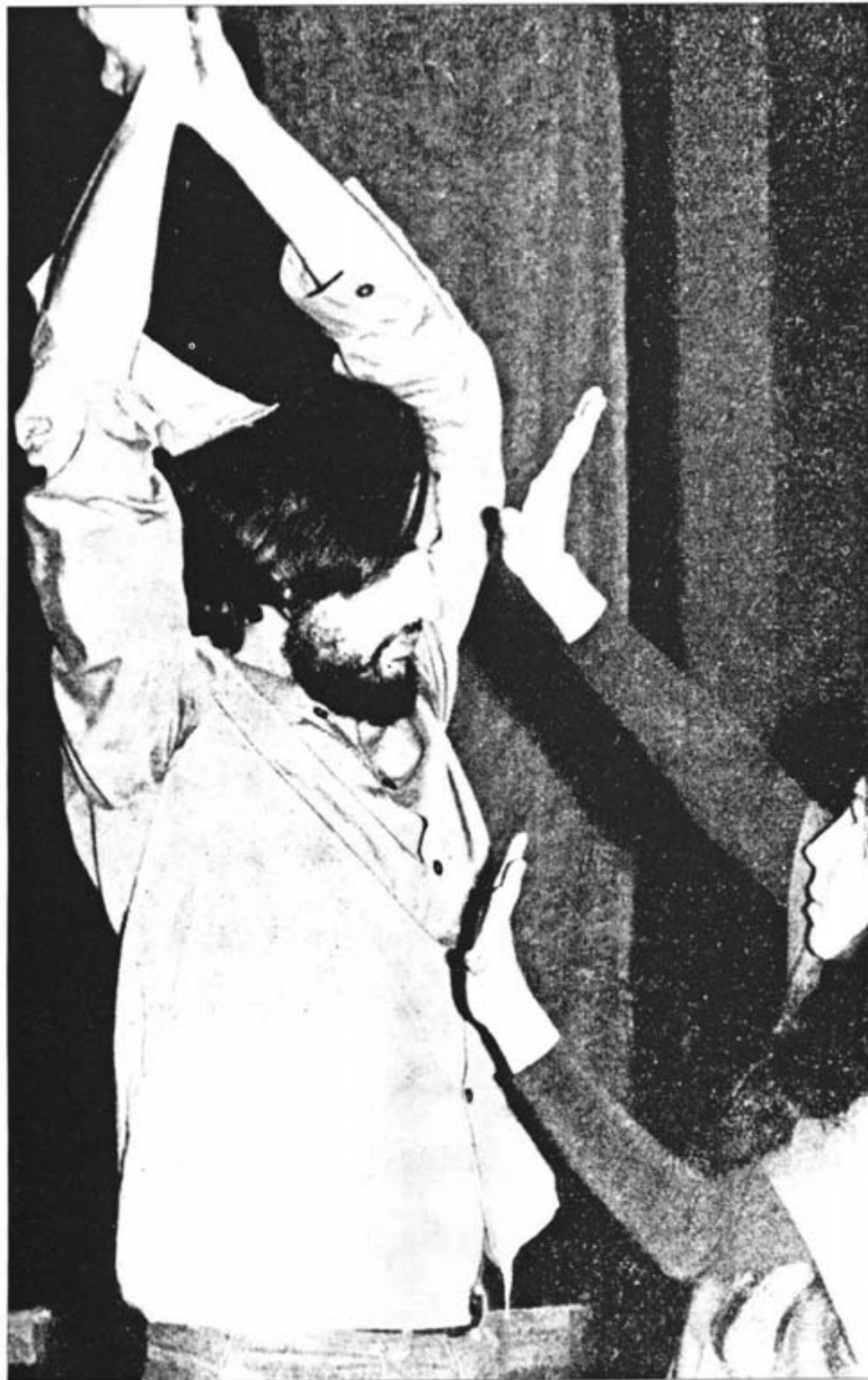
## Clerecía

José Ruibal nació en 1925 en Feve, pueblo cercano a Pontevedra... "Fue mi padre destituido funcionario durante el vendaval de la civil contienda, quien previamente se había descolgado del seminario compostelano para casarse con mi madre, ya a las puertas de mi nacimiento. Esta calaverada paterna fue considerada pérdida grande para su familia, pues en aquellos tiempos un cura en una casa no era menos considerado que una buena vaca lechera [...]. El caso es que mi padre se murió 20 años después de su cese por razones políticas, pobre de dineros y rico en sueldos acumulados que ojalá en el cielo haya cobrado, pues era creyente, hijo y nieto de gentes todavía más creyentes que él, al revés de mi madre, de siempre socialista crónica, y que nunca vi en la iglesia".

Escribes en el libro *Teatro sobre Teatro...* Esa relativa comodidad que te rodeó cuando eras niño, se rompió bruscamente tras la guerra civil...

-Entre mis familiares siempre hubo sacerdotes: un pariente lejano incluso llegó a arzobispo. Esto era muy importante en aquel tiempo, pues, durante años, la cultura y el buen comer fueron patrimonio exclusivo de la Iglesia. En nuestra casa existía cierto clima de bienestar, que nos permitió disponer de algún tiempo libre para dedicarlo a las prácticas literarias o artísticas que comenzaban a interesarnos. Mi padre era un hombre culto, de inmensa imaginación y gran habilidad verbal, nos leía cuando éramos niños, poemas, cuen-





Los ojos, de José Ruibal, interpretado por la Cª Nuevo Teatro Experimental.

tos, incluso discursos de Cicerón o Demóstenes en latín o en castellano. Todo ello se derrumbó tras la guerra civil. Lo destituyeron y todos los hermanos tuvimos que recurrir a nuestras habilidades para salir adelante. Con el tiempo hemos logrado superar el trauma que nos causó el desastre bélico y sus posteriores consecuencias. Una hermana mía es cantante, otra escritora, y mi madre a los 69 años ha descubierto su vocación de pintora naif... Cuando era muy joven comencé a hacer poemas. Años después, a principios de los cincuenta, marché a Argentina y luego a Uruguay. Allí, en Montevideo, cierto día pasé a un amigo que era director de una compañía independiente un libro de cuentos que yo había escrito. "Utilizas técnicas dramáticas. Tú deberías hacer teatro", me dijo. Probé a practicar la escritura dramática y a las dos horas de comenzar *La ciencia del birlibirloque* tuve la certeza de que esa era la forma de expresión donde más creatividad alcanzaba. Fue algo prodigioso: como si acabara de descubrir el mundo. Para ser dramaturgo se precisa un temperamento especial, una serie de condicionamientos psicológicos innatos. Porque, aunque en cualquier arte existe un conflicto, en la novela, por ejemplo, ese conflicto se produce en el tiempo pasado, mientras que en el teatro se da en tiempo presente, delante del público. En mi formación tuvo también enorme importancia la abundante tradición oral existente en Galicia, que yo recibí a través de mi padre. Precisamente alrededor de una leyenda popular gallega giraba mi primer texto dramático, *La ciencia del birlibirloque*. El escritor, debe elevar la tradición oral y unirla a la escrita, como han hecho Lorca, Juan Ramón, Alberti, García Márquez; únicamente de esa conjunción surgirán obras literarias o teatrales importantes.

### Palabra-imagen

Desde *La ciencia del birlibirloque* (1956), José Ruibal ha escrito ininterrumpidamente teatro: *Los mendigos*, *Su majestad la sota*, *El hombre y la mosca*, *La máquina de pedir*, *Curriculum vitae*, hasta superar la veintena de textos. La mayoría de sus estrenos se han producido en el extranjero, dado el olvido con el que en España se han pagado sus textos. En 1968, *El asno* obtuvo el premio Peen State University, concedido por la revista *Modern International Drama*. En su dramaturgia, Ruibal ha buscado llegar a la fusión de la imagen verbal y de la imagen plástica, haciendo lenguaje de la plástica y visualizando la palabra. Para lograr una totalidad expresiva, sonora y plástica a la vez.

-Mi teatro ha evolucionado en el lengua-



je -hacia un estilo con mayor personalidad propia- y, sobre todo, en la temática, donde España dejó de ser protagonista único para dar paso a temas con un carácter más universal. Por ejemplo, el eje central de *La máquina de pedir*, escrita en 1969, representaba una respuesta a la agresión electrónica: aquellos aparatos no venían para ayudar al hombre, sino a dejarle sin empleo. El contenido de esta obra tenía, pues, un carácter universal más marcado que el de algunos textos anteriores. Idéntica línea sigue mi último trabajo, *Otra vez los avestruces*. Recoge esa absurda lucha de los hombres obsesionados en defenderse de un enemigo, que en realidad, son ellos mismos. Podría decirse que desarrollo el tema de la estupidez humana: en cualquier circunstancia y época histórica cometemos los mismos errores.

Hace pocas semanas acabé esta obra que si las cosas se desarrollan con la actual anormalidad, tal vez hacia el año dos mil estrene en España... Actualmente estoy añadiendo nuevos enfoques a un texto corto escrito hace tiempo, titulado *Una cuestión de botones*, en el que unos padres educan a su hijo con distintos procedimientos: la madre es partidaria de los tradicionales mientras el padre utiliza mecanismos electrónicos. He adaptado también varias obras clásicas españolas: *La Celestina*, de Rojas y algunas piezas calderonianas, como *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*... Me considero un autor muy vinculado a los clásicos y a la tradición literaria española de los siglos XVI y XVII. El tema esencial de mi teatro es la dominación, que se ramifica en dos vertientes: el Poder -como elemento autoritario-, y la represión social del Eros. Ambos aparecen continua-

mente, cruzándose o superponiéndose en mis textos.

*La máquina de pedir* fue contratada en 1969 por el organismo autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España, siendo ministro Fraga Iribarne, para ser estrenada en un teatro nacional, (pero tras el cese de Fraga y la subida al poder del Opus Dei, la obra quedó inédita). Cuando se pregunta a Ruibal por qué en 1977 devolvió un millón de pesetas al entonces Director General de Teatro, José Mayans, concedido para subvencionar la puesta en escena de *El hombre y la mosca*, responde siempre con idéntica ironía amarga: "Intentaron llevarme al suicidio, pero ese es un asunto individual. Cuando quiera, me pegaré un tiro yo solo, sin ayuda de nadie". Ruibal vive habitualmente en Estados Unidos desde 1971.

### Una nueva sensibilidad

- En España, desde la época de la Inquisición, se ha perseguido cualquier intento de descubrir algo nuevo. Las hogueras se apagaron. Pero subsiste ese recelo hacia la innovación heredado del fondo de nuestra historia. Un grupo de dramaturgos muy vinculados a la tradición española y a nuestros clásicos, hemos creado un nuevo teatro, y eso, aquí, resulta herético. Fuimos víctimas de los cancerberos de las ideas que en España impidieron sistemáticamente dar un solo paso hacia adelante. Para inventar algo, todavía es preciso marcharse fuera de este país. O continuar en él, como han hecho muchos escritores amigos míos, avanzando siempre pese a las embestidas, contra viento y marea".

- ¿Qué posibilidades para el mundo del

teatro abre el triunfo socialista en las elecciones generales?

- El anunciado cambio debe significar el redescubrimiento de la tradición genuinamente española, porque este país ha ido perdiendo su identidad cultural. Es necesario que España vuelva a creer en sí misma, en su capacidad de creación, que ha sido infinita durante determinados momentos de su historia -siglos XVI y XVII, por ejemplo-. Luego, la Inquisición comenzó a perseguir cualquier tipo de invención, fue atrofiando esa creatividad... En el futuro, creo, mejorará la situación del país en general y del teatro en particular. Hay personas valiosas, que pueden ser buenos dirigentes culturales. Pero deben arriesgarse, como hacía Margarita Xirgu, a descubrir nuevos nombres, otras tendencias estéticas...

- Entre un amplio sector de la profesión teatral, existe la idea de que el realismo es la tendencia más adecuada para reflejar el actual momento español...

- Resulta más difícil conectar con el público desde el naturalismo o desde el realismo que desde una estética de vanguardia. Pero si queremos crear una sensibilidad nueva, acorde con la época que vivimos, no podemos hacerlo mediante el uso de los viejos moldes y de los trucos de siempre, sino creando una visión de la realidad diferente a través de una nueva estética. Ello, en España, supone una tremenda lucha contra todo tipo de obstáculos y barreras. Pero yo seguiré defendiendo la necesidad de un nuevo teatro. No me voy a apaar de esa idea. Si tengo ahora éxito en el María Guerrero, muy bien. Si no, me da igual. Yo seguiré escribiendo el mismo tipo de teatro.

*Pipirijaina*, 24 (enero 1983): 30-33.

# PARA UN ANÁLISIS DEL TEATRO INDEPENDIENTE, EN ESPAÑA

## BÚFALO

**E**l Teatro Independiente está a punto de cumplir -en España- los veinte años edad real, me refiero. En todo este tiempo, las transformaciones que ha sufrido parecen desembocar en una definitiva estructura, complementada y apoyada entre los distintos sectores que lo componen. Si tomamos el año 1955 como punto de partida, la historia de estos veinte años se divide -a mi modo de ver- en tres etapas:

1955-1965: formación y primeras experiencias.

1966-1969: creación de los primeros circuitos.

1970-1974: planteamiento y puesta en práctica de la actual estructura profesional combinada.

## Arranque romántico y choque con la realidad

El año de 1955 viene marcado para nosotros por los siguientes acontecimientos:

- a nivel internacional, fin del bloqueo e

inclusión de España como país miembro en la ONU (anteriormente en la UNESCO - 1953).

- a nivel nacional, finaliza el llamado período de autarquía y se produce una liberalización, al mismo tiempo que comienzan las primeras manifestaciones en la Universidad, y las primeras huelgas obreras tras la crisis de la postguerra. También comienza a hablarse, en diciembre del mismo año, de la celebración del I Congreso de Escritores Jóvenes.

- por lo que se refiere al Teatro Independiente, Orden Ministerial que regula las actividades de los Teatros de Cámara.

A partir de la O.M. de 25 de mayo de 1955, los grupos de aficionados tienen que acogerse a esta reglamentación si quieren llevar a cabo cualquier representación pública.

En un principio, la creación de grupos de Cámara o Experimentales, corresponde a la iniciativa de una o varias personas cuyas pretensiones son: a) llevar a cabo una investigación en lo que se refiere a las formas teatrales, para lo cual comienzan a estudiarse las corrientes más en boga en Europa desde principios de siglo; b) emprender la realización del espectáculo al margen de toda estructura empresarial; c) masificar el hecho teatral no en sentido cuantitativo, ya que difícilmente se pueden alcanzar las cifras medias de espectadores del teatro comercial, sino en cuanto a la composición sociológica del público, tratando de que sea representativo de todas las capas populares, y llevando para tal fin el teatro a aquellos sectores y núcleos de población que normalmente se ven privados de él.

Pero la realidad demuestra en este período la imposibilidad de llevar a cabo con éxito estas pretensiones, particularmente las reflejadas en los apartados b) y c) porque: por una parte los componentes

del grupo son económicamente débiles, lo cual resta dedicación e impone un gran amateurismo a los espectáculos, y por otra, encuentran los grupos una estructura teatral nacional completamente inmovilista, que lejos de potenciar y mantener este tipo de trabajo teatral, lo combate -cuando no lo ignora-, lo cual supone una fuerte traba a la pretensión de investigar y subsistir al mismo tiempo, debiendo recurrir los grupos a las representaciones esporádicas en la Universidad, barriadas, etc., y a las giras aventureras de verano.<sup>(1)</sup>

## Definición anárquica de una etapa

Teniendo en cuenta todo lo dicho, y otros elementos que, como la censura, mediatizan al T.I., podemos arriesgar una definición de esta etapa:

Grupos de barrio, TEUs y experimentales<sup>(2)</sup> compuestos por individuos desgajados de la burguesía liberal y pequeña burguesía, que por una u otra razón se pueden permitir el lujo de hacer teatro. Estos individuos se van a definir en breves lapsos de tiempo por una de estas alternativas: dejar el teatro para retomar su carrera universitaria o dedicarse a cualquier profesión que la fortuna o su posición social les brinde; o bien, integrarse en la rueda del teatro comercial despojándose poco a poco de todos sus principios. Los más valientes continúan en la brecha del T.I.

Representaciones esporádicas cuya remuneración viene a cubrir únicamente los gastos de desplazamiento y montaje, quedando un muy reducido remanente para el grupo, que no es suficiente para mantener económicamente a sus miembros, amén de que en ocasiones hay déficit y el grupo se disuelve porque sus componentes huyen de la quema.

# TEATRO INDEPENDIENTE



Escena de *Ronda de amor*, de P. Álvarez Ossorio, por la C<sup>3</sup> Esperpento.

Subordinación a una censura inmovilista, que controla previamente los espectáculos a representar, y llega a veces a penalizar mediante graves multas a aquellos grupos con tan mala fe que se permiten tergiversar el sentido de las obras autorizadas por la Junta de Censura del Ministerio de Información y Turismo.

Riesgo constante de que un espectáculo legalmente autorizado se represente ante uno de tantos intransigentes fieles al

espíritu de Trento que acuden a la representación con ánimo de ver más de lo que hay -y lo consiguen-, acudiendo de inmediato a presentar la correspondiente denuncia y moviendo cielo y tierra para impedir semejantes atropellos a la honra y los valores de la raza. Riesgo también de que los intransigentes se presentan en forma masiva (he tenido ocasión de comprobar -con gran alegría- que esa masa de intransigentes nunca han superado la cuarentena en lo que a control teatral se refiere) pudiendo provocar así la suspensión por fuerza mayor tristemente conocida.

Como consecuencia de esta situación de inseguridad, el T.I. entra en un período

de crisis, en el cual desaparecen grupos, se crean otros y experimentan transformaciones los ya existentes.

## Del referendum a Matesa

La segunda etapa, 1966-69, está marcada en su principio y final por dos grandes acontecimientos a escala nacional: el **Referendum** de 1966 (en el cual el 95,06 por ciento de los votos fueron **Sí**) y **Matesa** (el mayor escándalo financiero de los últimos 35 años) en 1969. Por otra parte, el surgimiento de dos Sindicatos paralegales: Comisiones Obreras con las que el Gobierno se vio obligado a negociar en Madrid en el 66- y el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios que sustituye al SEU-, marcan una época particularmente conflictiva en nuestro país, que culmina con las tardías influencias del Mayo del 68 en París, que comienzan a hacerse notar, en España, durante la temporada 69-70.

Durante esta etapa, dos sectores que están integrados al movimiento de T.I. como son los grupos de barriada y los TEUs, conocen su mayor esplendor, al tiempo que los grupos experimentales empiezan a sonar en todo el país a través de los Festivales de Cámara y Ensayo, de los Ciclos de Cámara, y por la creación de unos circuitos de representación que cubren todas las regiones del país en un intento abierto de expansión. Pero muy especialmente, el movimiento de T.I. inicia una lucha contra la censura en la cual estuvo a punto de fallecer, y que llegará a tener su auge en el período final. En resumen, la situación de cara a la última etapa, que podemos considerar iniciada con el Festival Cero de San Sebastián (en el cual más de media docena de aves trepadoras cacarearon la desaparición del Teatro



Independiente, que les devolvería la bofetada poco tiempo después, demostrando no sólo que estaba vivo, sino que llegaba cargado de nuevas ideas maduras a base de batacazos con la realidad), se presentaba así:

- Una serie de grupos que comenzaban a ver ya las posibilidades de una estabilización económica.

- Una serie de circuitos al margen de lo comercial, que sólo esperan la llegada de los grupos para afianzarse y crecer.

- Una mayor toma de contacto con la realidad, que lleva a la concepción de un teatro basado en una tradición cultural y popular española, al tiempo que una mayor formación de los componentes del grupo, que hace crecer en gran medida la calidad de los espectáculos.

- Un apoyo por parte de los sectores más avanzados de la burguesía liberal, que si bien no tienen fuerza de cara al Gobierno, forman una base de apoyo para el mantenimiento del Teatro Independiente.

## Yo la vi primero o las confusiones del paso a lo comercial

1970 es el año de la *Castañuela* que ha sido, sin lugar a dudas, el mayor de los éxitos logrados por un grupo de T.I. en un teatro comercial, a pesar de la prohibición gubernativa que llegó como consecuencia del escándalo organizado en una representación por el grupúsculo denominado Guerrilleros de Cristo Rey de conocida tendencia ultraderechista (intransigentes masificados). Pero la baza ya estaba jugada, las representaciones de *Castañuela 70* en el Teatro de la Comedia abrían una vía para la solución del problema de supervivencia que acosaba al T.I., y los grupos comenzaron a plantearse como una necesidad el paso por la cartelera como medio de amortización del espectáculo.<sup>(2)</sup>

Ciertamente que este paso al comercial supuso en cierto modo una ruptura dentro del T.I., dado que solamente los grupos denominados experimentales y entre ellos los que con más claridad veían la necesidad de vivir del teatro, se decidieron por esta vía que abrió la *Castañuela*; pero, por otra parte, el mismo hecho de la ruptura ayudó a aclarar posiciones e intereses comunes entre la generalidad del T.I.

Cierto también que los grupos que optaron por la profesionalización la entendieron (algunos) como una dedicación exclusiva al comercial (tal fue el caso de algunos grupos que veían la salida por los circuitos del T.I. como una solución desesperada, concentrando todas sus fuerzas en el terreno comercial, lo que les llevó a la disolución).



Cartel anunciador del grupo Tábano.

## Perspectivas del movimiento de Teatro Independiente

Hoy día nos encontramos ya con una cincuenta de grupos -a lo largo y ancho del país-, cuya actividad tiende verdaderamente a la formación de un movimiento estable de T.I., sobre la base de una profesionalización (el 20% de ellos la han adquirido totalmente) entendida bajo todos sus aspectos: dedicación plena, autofinanciación, investigación en la base del teatro popular, etc.

Aparte de las diferencias ideológicas entre los diferentes grupos, que llevan a algunos de ellos a pensar que están realizando el teatro del año 2001 ó que la actual estructura está en la base de una ideal estructura teatral correspondiente a otro tipo de sociedad más avanzada, etc., etc., etc., y todos los etcéteras que no se pueden especificar si uno no quiere convertirse en víctima de la Santa Intransigencia y nada más lejos de mi intención; aparte, digo, de todas estas diferencias, es evidente la existencia de intereses y objetivos comunes a todos los grupos, que les lleva a configurar, insisto, un firme movimiento de teatro independiente que se enfrenta, ganando pequeñas batallas cada día, a la Inmovilista **Estructura del Teatro Español**. Así vemos, por ejemplo, la

importancia adquirida por el movimiento profesional de actores de los últimos cuatro años, en el cual juega el T.I. una baza importante; y a otro nivel la tendencia de los elementos más avanzados de teatro comercial a plantearse muy seriamente las cuestiones de los cambios en la relación actor-director-autor, la investigación formal, la preparación del actor...

## Consideraciones finales sobre el movimiento de teatro independiente

Me he propuesto, con este trabajo, anotar algunos de los elementos que creo más importantes para una mayor comprensión del T.I. en la actualidad. Consciente de que se dejan muchas lagunas en lo que toca al análisis de la estructura tradicional y algunos aspectos ideológicos internos de los grupos, pretendo ser comprendido en los demás aspectos generales del análisis.

Este movimiento, que quizá en forma demasiado optimista expongo líneas arriba, se enfrenta, a mi modo de ver, con un problema capital que puede decidir sobre el hecho de su continuidad: me refiero a su relación con el resto de los movimientos artísticos y culturales que en el país se proponen dar un paso adelante para la transformación de la entelequia caduca e inmovilista de nuestro panorama cultural, máxime cuando todos éstos son movimientos que sufren la misma censura, están sometidos a normas legales parecidas...; en resumen, que conviven bajo el mismo techo y en el mismo tiempo.

Por último, no pretendo que esta estructura deba aparecer como definitiva, ya que creo que todos somos conscientes de que en la misma forma que el actual movimiento no tiene nada que ver con otros anteriores y de otras épocas, ante una situación de cambio, para mejor o para peor de las estructuras socio-políticas del país, sería preciso replantear todas estas formas de trabajo.

## NOTAS

(1) De estas giras aventureras van a irse configurando los actuales circuitos de T.I., a escala nacional y en la emigración, suficientes cada vez más para la supervivencia de grupos de composición normal.

(2) Utilizo aquí el término experimentales referido a todos los grupos independientes cuyo radio de acción se va extendiendo de la localidad a la región y de ésta a la totalidad del país, aunque más adelante trataré al conjunto de estos grupos como T.I., dada la posterior desaparición de los TEUs y la transformación experimentada en los grupos de barriada al definirse en un sentido u otro en cuanto a localización.

(3) Sería preciso extenderse mucho para analizar la contradicción planteada a consecuencia del paso a lo comercial respecto a la concepción del espectáculo para un público inhabitual.

*Pipinjaina*, 4 (junio 1974): 1-2.

# AUTOR, GRUPO Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA.

LUIS MATILLA

Aunque parecía una especie destinada a extinguirse, no es raro tropezarse en la actualidad con dos tipos de autores todavía en ejercicio: el escritor con obra dramática incorporada dispuesto a estrenar no importa cómo ni a qué precio; y aquel otro, que aún no llevando la obra bajo el brazo de modo perenne, a la menor flaqueza del interlocutor, la enviará por correo, amenazando con llamar al día siguiente con la pretensión de obtener un juicio crítico preciso y por supuesto favorable.

Frente a las actuales circunstancias marginadoras de todo teatro que no parta de la evasión o del compromiso domesticado, presenciar la reafirmación de autores que lo único que pretenden es utilizarlos para hablar de su teatro, resulta un trago penoso y casi, casi grotesco. La concepción colectiva del teatro de sus brillantísimas declaraciones en prensa, queda ahogada por una trayectoria personal, aislada e insolidaria con intentos en los que no se va a inscribir nuestros nombres con letras luminosas, ni tampoco se nos va a pedir la obra "acabada" o "clásica". Trabajar de una forma diferente supone tanto como iniciar un camino hacia ese inesperado, para llegar al cual, deberemos romper los individualismos que nos convierten en seres pequeñitos, resentidos e incapaces de prestar nuestra entrega a gentes que no se encuentran en idéntica onda de aclaramiento mental universalista.

No quisiera que se interpretaran estas palabras como una negación a la obra individual de todo autor; ella es necesaria ya que en numerosas ocasiones nuestros intentos no corresponden con los del grupo, y en ningún momento hemos de arrastrar a ellos si la experiencia no es comúnmente necesaria. Tan solo intento cuestionar al autor atrincherado tras su máquina de escribir sin dar un paso por colaborar en ese proceso a veces desconocido y en el que no siempre se le va a convocar como autor aureolado, sino como simple hombre del otro teatro,



dispuesto a ocupar un lugar en el esfuerzo común. Pienso que cada día los grupos se encuentran más sensibilizados a no ser utilizados como trampolín de las ambiciones personales de aquellos que se aproximan con el único fin de ser potenciados y desaparecer con las ganancias.

¿Quién ha de dar el primer paso a la hora de la integración positiva, el autor o el grupo? Pienso, que el primero que llegue a la convicción de que el aunar esfuerzos es



En ángulo superior izquierda, cartel de *Los palos*, de *La Cuadra*. A su derecha, poste de *Ditirambo*, Teatro Estudio. Abajo, cartel de *Mahagonny*, del Teatre Lliure.

la única forma viable para contestar a aquellos que no cuestionan su realidad ante la seguridad del respaldo que ofrece el poder.

El trabajo de un autor en un grupo que plantee una auténtica construcción colectiva, adquiere una doble dimensión que desborda el simple trabajo técnico para constituirse en una forma de lucha distinta a validar dentro de un sistema que espera respuestas individuales para las que se encuentra perfectamente preparado, dados sus años de experiencia esterilizadora.

Creo que la labor de un autor dentro del grupo, debe partir de unas premisas perfectamente definidas, tanto para el propio autor, como para cada uno de los componentes del conjunto: la incorporación del escritor ha de basarse en el deseo colectivo de que éste asuma un puesto en la comunidad, en orden a colaborar en la investigación y análisis de los temas necesarios para el desenvolvimiento de la dinámica del grupo y de aquellos otros trabajos que conduzcan a la preparación y puesta en pie de un montaje escénico.

Uno de los graves problemas con los que tropezamos a la hora de plantear esta mutua vinculación radica en el excesivo respeto o el extremo desprecio a la labor

del autor. La dificultad se encuentra precisamente en lograr ese positivo equilibrio que convierta al autor, durante la elaboración del texto y su puesta en pie, en un miembro más del grupo considerando objetivamente cual pueda ser la funcionalidad de su aportación sin que en ningún momento primen sus intereses particulares sobre la totalidad del intento colectivo. Sólo consiguiendo un perfecto engranaje de funciones, de artesanías dentro del grupo, se podrá conseguir un resultado auténticamente coherente. Los fallos tendrán mucha menor importancia si son asumidos por la totalidad de los miembros y la autocritica parte de la objetiva valoración de los fines planteados, de los medios utilizados para conseguirlos y de las posibilidades reales del grupo para satisfacerlos. La difícil fórmula "todos, todo" no siempre conveniente, en una primera etapa, es consecuencia de un largo y efectivo proceso de puesta en común. Plantear esta forma de colaboración de un modo prematuro, puede ser causa de un empobrecimiento total de la respuesta colectiva. Uno de los trabajos posibles de un autor dentro de un grupo, es el de ordenar materiales e impulsar y obtener una colaboración mayoritaria a la hora de ordenar las propuestas más o menos colectivas. En este momento de la construcción, se suelen producir numerosas inhibiciones que resultan negativas, ya que ideas tal vez no plenamente aprovechables en un planteamiento definitivo, podrían constituir la base de transformaciones o búsquedas valiosas para el proceso de progresión del intento. No se trata tanto de escribir todos, como de ofrecer materiales de construcción para que el equipo ordenador, en el que se encontrará el autor, vaya elaborando a medida que éstas tomen forma.

La situación actual, me parece bastante clara; la dispersión de esfuerzos nos ha conducido a una total precariedad en nuestras relaciones, y de lo que es aún mucho más importante: en la recuperación de un público que se desinteresó del teatro como medio de plantear una comunicación esclarecedora de nuestra realidad. Los autores de algún modo independientes, se enfrentan ante dos actitudes posibles: continuar dando la batalla por su cuenta y terminar siendo descubiertos por compañías comerciales al uso, o vincularse a los grupos para realizar un trabajo mucho más complejo que por supuesto lleva aparejado notables dificultades de todo tipo.

Los caminos se encuentran abiertos para iniciar la progresión, de nuestra elección dependerá el lugar donde nos encontraremos mañana suponiendo que el mañana no lo prohíba la censura.

## EL ESCENÓGRAFO Y LOS GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE

GERARDO VERA

No creo necesario insistir en la importancia de la Escenografía dentro del actual desarrollo de las nuevas tendencias teatrales. Lo que me propongo en estas líneas es aclarar, en la medida de mis posibilidades, la situación del escenógrafo dentro y fuera de las estructuras comerciales del teatro en nuestro país. Hemos asistido y estamos asistiendo a la desaparición del hombre de teatro en su concepto más individual para dar paso a una concepción colectiva del hecho teatral, más coherente y a todos los niveles más eficaz, como lo pueden demostrar los mejores montajes realizados hasta ahora a partir de unas bases de participación colectiva.

Ahora bien, si analizamos detenidamente la composición de estos grupos que han realizado los montajes clave en el desarrollo del Teatro Independiente, vemos un tanto por ciento elevado de actores, una persona encargada del funcionamiento general del grupo (a niveles de dirección escénica o de coordinación del montaje) y muy poca gente, en algunos casos casi nadie, encargados de planear o coordinar la parte plástica del espectáculo. Me estoy refiriendo a la vinculación de escenógrafos con los grupos. Escenógrafos o gente con una determinada visión de las características determinadas que un montaje debe de tener en lo que concierne al aspecto visual y plástico de la obra.

Una de las razones fundamentales estriba en la concepción absurda de que un planteamiento escenográfico coherente supone un desembolso económico que los grupos no pueden costear. A esta concepción han contribuido dos cuestiones, a mi modo de ver, absolutamente fundamentales:

a) la postura del escenógrafo limitado la mayoría de las veces a un trabajo exclusivamente fundamentado en el diseño y por lo tanto poco conocedor del trabajo prácti-

co basado en una concienzuda investigación de materiales. Deformación de la profesión que debemos agradecer al teatro comercial establecido.

b) la falta de gente preparada incluso a los niveles más elementales, que carecen de una rudimentaria especialización y marginan este factor importante de la puesta en escena debido, la mayoría de las veces, a un desconocimiento bastante grande de cómo se puede llevar a cabo una realización de decorados y vestuarios sin recurrir a grandes desembolsos de dinero. En determinados almacenes y tiendas se pueden encontrar materiales asequibles a la economía de grupo más precaria.

En la mayoría de los países que han adquirido un desarrollo a nivel teatral medianamente importante, se está ya dando paso a la aparición del escenógrafo artesano frente al escenógrafo artista que supone todo un cambio de concepción de la profesión con un importante trasfondo ideológico. El concepto burgués del artista que plantea la puesta en escena desde su tablero y su participación en la producción de la obra es meramente de supervisión, se sustituye por la del hombre de teatro que no sólo estructura la escenografía, sino que planifica técnicamente su realización y participa activamente en su realización. En nuestro país esto que parecía prácticamente inviable, se ha empezado a desarrollar con los consabidos condicionamientos especiales que el teatro y todas las manifestaciones culturales sufren. En principio, es difícil la supervivencia a nivel económico incluso en el teatro comercial, donde los escenógrafos no colocados cobran poco y mal, cuando cobran, y están obligados a tomar parte en montajes absolutamente reaccionarios.

Esto supone una obligada falta de dedicación a la profesión al tener que trabajar generalmente en otra cosa y tomar tu profesión casi a niveles de hobby. Por otra parte, son pocos los grupos independientes que viven exclusivamente de su trabajo dentro del teatro y la mayoría de sus integrantes tienen que ganarse la vida en empleos que les ocupan gran parte del día. El escenógrafo participa también de estos condicionamientos y su intervención suele ser esporádica y casi nunca como miembro del grupo.

La capacidad para experimentar se va haciendo cada vez más cercana en el teatro comercial al uso, ya que el escenógrafo no suele ver su escenario completo y construido más que unos días antes del estreno, cuando es imposible rectificar. Lo mismo pasa con el vestuario. Siempre notamos a los actores muy incómodos con sus caracterizaciones, incorporadas duran-





Foto de archivo del escenógrafo Fabià Puigserver. (Foto: Ros Ribas).

Una vez esbozados los problemas comunes a todos los que intentamos el desarrollo de un teatro útil y sin manipulaciones, voy a plantear las posibles alternativas que se ofrecen a los escenógrafos.

**1. El escenógrafo como miembro de un colectivo de escenografía dedicado a la investigación de materiales, cuyas soluciones o posibles hallazgos vayan destinados a los grupos independientes**

La creación de un colectivo de escenografía supone ya un paso adelante al estar basado en las aportaciones individuales de sus integrantes, con vistas a resultados de grupo o colectivos. Es difícil al principio limar problemas de personalidades individuales, que deberán ir desapareciendo a medida que el grupo encuentre recompen-

sado su trabajo con serios resultados en su investigación.

Este colectivo de escenografía bien podría aglutinar no sólo a personas especializadas en el asunto, sino a todos los miembros de los grupos de teatro, en algún modo responsables de los decorados, el vestuario y el atrezzo de sus montajes respectivos. En este caso se debería valorar ante todo un trabajo a realizar sobre elementos, materiales, telas cuya utilización pudiera ser asequible a la economía de todos los grupos y que, utilizados con buena dosis de imaginación y de trabajo continuado, pudieran producir excelentes realizaciones plásticas. Una localización de almacenes y tiendas que facilitan material a precios bajos sería un primer punto de partida. Ahora bien, ¿cómo se puede garantizar la continuidad de un colectivo cuando se necesitan elementos tan básicos como un local de trabajo y la base económica necesaria para que sus integrantes pudiesen dedi-

te el ensayo general, y ven su traje y el entorno como algo ajeno a ellos y, en cierto modo, impuesto. Por eso resulta más interesante participar en un montaje cuyas bases de trabajo sean comunitarias, aparte del consiguiente entendimiento ideológico entre los que trabajan para conseguir un teatro que exprese nuestros problemas y refleje las contradicciones de la actual sociedad española.

carse seriamente a ello durante tres o cuatro horas diarias como mínimo? Por ahora, las posibles soluciones al problema se están resolviendo a nivel de buscar un local prestado y sacando tiempo de donde casi no hay. Lo que sí es cierto es que esta alternativa, una vez en marcha, debería plantearse a nivel general de grupos y, entre todos, dar con las posibles soluciones para su continuidad

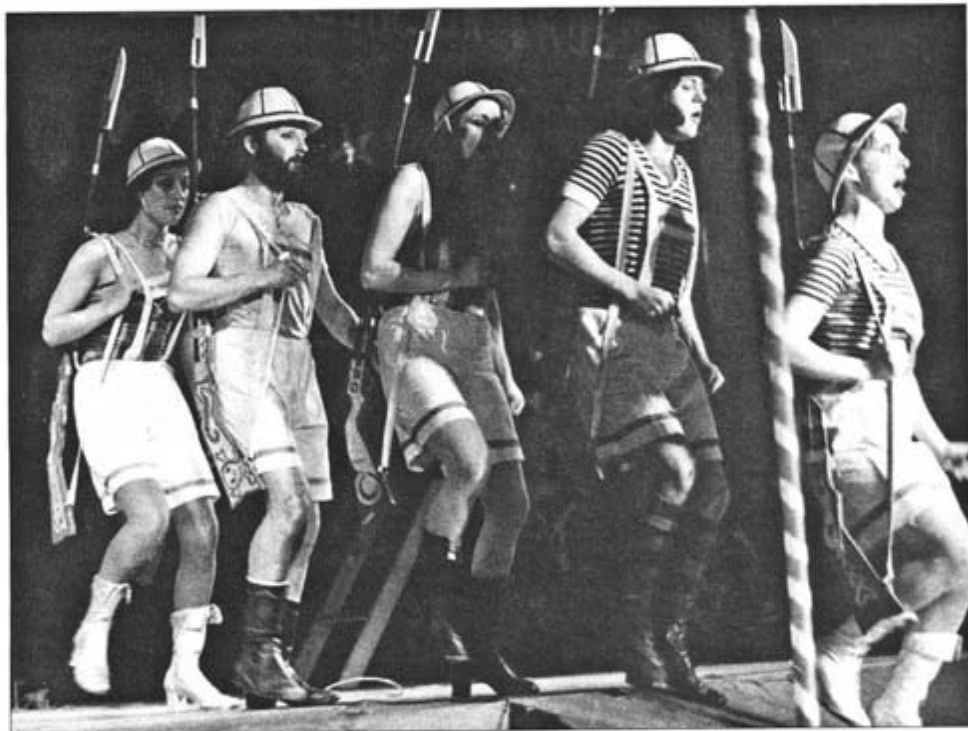
## 2. El escenógrafo que, a nivel individual, trabaja para los grupos de Teatro Independiente

La estructura del teatro comercial existente reduce la participación del escenógrafo a términos de intervención en los montajes, la mayoría de las veces desde fuera y su aportación está basada en una cierta gratuidad. Los elementos escenográficos raras veces están integrados en las obras, y las puestas en escena más recientes nos asombran por su falta total de funcionalidad. Por otra parte, los hallazgos más resonantes de los últimos años, han estado basados en escenografías espectaculares y el escenógrafo ha pasado a ocupar un papel predominante en el panorama teatral -un escenógrafo consciente de su posición en el proceso de creación teatral, llega a un punto donde se plantea su actividad y sus posibles aportaciones. Pasa de trabajar en montajes comerciales aparentemente consecuentes con los profesionales más serios de nuestra escena, a plantearse su participación en el marco de los grupos independientes. Esto representa un cauce nuevo que está empezando a explotarse. En estos grupos, la participación del escenógrafo es activa y debería estar vinculado al grupo desde los primeros trabajos de mesa- no sólo puede diseñar la escenografía, sino colaborar y aportar sus conocimientos para inventar un tipo de escenario funcional y anti-decorativo, es decir, utilizable. Las puestas en escenas más interesantes han sido aquéllas en las que los elementos plásticos se encontraban absolutamente integrados en el conjunto total. Los trajes más logrados han sido aquéllos que no sólo ayudaban al actor a construir su personaje, sino que le facilitaban todo tipo de movimientos; trajes y escenografía creados desde dentro en abierta oposición a los montajes comerciales, que aportan sus decorados y todos los elementos de la puesta en escena, dos días antes del estreno como mucho. El escenógrafo, aquí, amplía su campo de experimentación y su trabajo se ve recompensado por una mayor eficacia.

## 3. El escenógrafo como miembro de un grupo de Teatro Independiente, vinculado al desarrollo del grupo en todas sus facetas

Los problemas que se presentan al analizar la anterior alternativa radican en el caso de que el escenógrafo, al trabajar un poco al margen del desarrollo interno del grupo (pueden coincidirle dos y a veces tres montajes al mismo tiempo), la mayoría de los casos no puede acudir a todo el proceso de ensayos, durante el cual se lleva a cabo la elaboración del espectáculo y no está presente en el

proceso de creación del personaje por parte del actor. Por otra parte, a mí me parece que un escenógrafo que se une al grupo sólo durante el tiempo que dura la puesta en escena de esa determinada obra, carece de una visión detallada y precisa de cuáles son los factores fundamentales que incurren en el grupo a todo nivel, su estilo, su visión del teatro y su manera de resolver las cuestiones prácticas que se plantean en cada montaje. La solución se plantea entonces a partir de la integración del escenógrafo en el grupo. Integración que puede ser de todo punto positiva. Lo que de algún modo habría que especificar es cómo se lleva a



*Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe, de Jerome Savary, por el grupo Tábano.*

cabo esta vinculación. No es que el escenógrafo sea el único encargado de resolver los decorados de la obra. Más bien creo que deberá ser un coordinador de las sugerencias que, a nivel plástico, pueden ser dadas por cualquiera de los miembros del grupo. Lo que sí es necesario, es que él organice la relación de la escenografía y de los trajes, bien auxiliado por colaboradores de fuera del grupo (a veces da buenos resultados, pues descarga a los actores de participar en la producción técnica de la obra) o bien con miembros del grupo (dos o tres que en cada montaje se encarguen primordialmente de la realización técnica).

El escenógrafo aquí, como persona especializada, se encargará de un departamento fijo de escenografía, que fuese acumulando material de todas las obras del grupo, encargado del mantenimiento del material, coleccionando un stock de trajes, chaquetas, etc. de uso diario para su posible adaptación a un montaje posterior y trabajando con varios miembros del grupo, adiestrándose en la confección y realización de elementos de atrezzo, decorados y trajes.

Lo que realmente plantea problemas es la cantidad de trabajo que se acumula a la hora de resolver una determinada función. El diseñar y planificar los bocetos de toda la puesta en escena (que por supuesto sólo sirven de punto de partida o referencia inicial para luego ir transformándose con la participación de los actores y las dificultades específicas del montaje) lleva bastante tiempo. En esta primera etapa se trabaja más sobre formas y colores que sobre detalles precisos y esto lo puede llevar a cabo el escenógrafo sólo, una vez que ha participado en el trabajo de mesa previo del grupo y conoce las características generales de la obra en proceso de elaboración.

Tras el diseño de las maquetas y los bocetos de los figurines, viene el trabajo sobre los materiales para realizar los elementos (si no es un material base para toda la puesta en escena, que debe estar claro desde el principio); aquí, la aportación del escenógrafo es fundamental y aún puede resolver las primeras pegas de tipo técnico a nivel individual. Los problemas surgen a la hora de la realización de todo lo que se ha diseñado. En los grupos de teatro, la mayoría están más motivados para participar como actores que para tomar parte en la producción técnica de la obra. Por otra parte, la economía del grupo no puede permitirse el lujo de pagar realizadores (carpinteros, modistas) que trabajen para él, y todo o casi todo se resuelve dentro del grupo. Para llevar esto a cabo de un modo lógico y coherente sería básico que en cada montaje tres personas del grupo organicen la producción, reduciendo su participación como actores (no necesariamente los mismos en todas las obras) y contando con colaboradores que casi siempre se encuentran dispuestos a echar una mano. Mi experiencia en este sentido con *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe* dentro del grupo Tábano me parece un ejemplo evidente de los valiosos que son estos intentos para un escenógrafo al vincular unas fundamentales aportaciones del grupo a nivel colectivo.

Pipirijaina, 3 (mayo 1974): 1-3.

## EL COMPROMISO DEL ACTOR ANTE EL TEATRO INDEPENDIENTE

### ENSAYO UNO EN VENTA

*No se lo dedicamos ni a papá ni a mamá.*

### Las aclaraciones

Una, que nos sale redonda.

Nos hemos permitido cambiar el término de actor por el más genérico de hombre de teatro. Nos parece que dadas las circunstancias actuales ideológicas, organizativas y técnicas de la mayoría de los grupos de Teatro Independiente, sería erróneo diferenciar al actor del resto de sus compañeros -que todos somos altos, guapos y con ojos amarillos-asquerosos-. Es más, creemos que según estas mismas circunstancias no existe el actor como ente individualizado o diferenciado de los demás. Y, sobre todo, como nos estamos refiriendo al **compromiso** ante el T.I., es bien claro que ese compromiso cuando existe o cuando se lleva adelante, no está desarrollado por el grupo de individuos que pueden desempeñar en la escena el trabajo de actores sino por todos los componentes de ese grupo. Es posible que esto no ocurra así en algún caso, pero sucedería entonces, que el susodicho compromiso estaría básicamente mal planteado. Hablando claro, en un grupo de Teatro Independiente todos deben estar a las duras y a las maduras. E, indudablemente, cuando se habla de **compromiso** hay mucho de madurez, o debería haberlo.

Quede claro pues, que nos referimos al hombre de teatro independiente, al componente de un grupo constituido como tal.

Y vamos por la segunda, ...aclaración -claro-.

En los párrafos siguientes no tratamos de dogmatizar sobre nada ni para nada, -aunque sólo sea para llevar la contraria-, sino de presentar un pequeño comentario sobre lo que la frase arriba subrayada nos ha sugerido. Es decir, **no** pretendemos dar

GRUP D'ACCIO TEATRAL  
**G.A.T.**

**LOS SUSPIROS DE LA BELLA LOLA...**

**...O, CONGAS DEL NUNCA PASA NADA.**

**CASINO SANTA EULALIA**  
**HOSPITALET**

CONTEMPORANEO DEL 20. SIGLO

Actuando 1 Noche a las 20.00  
Actuando 2 Noche a las 20.00  
Actuando 3 Noche a las 20.00  
Actuando 4 Noche a las 20.00  
Actuando 5 Noche a las 20.00  
Actuando 6 Noche a las 20.00  
Actuando 7 Noche a las 20.00  
Actuando 8 Noche a las 20.00  
Actuando 9 Noche a las 20.00  
Actuando 10 Noche a las 20.00  
Actuando 11 Noche a las 20.00  
Actuando 12 Noche a las 20.00  
Actuando 13 Noche a las 20.00  
Actuando 14 Noche a las 20.00  
Actuando 15 Noche a las 20.00  
Actuando 16 Noche a las 20.00  
Actuando 17 Noche a las 20.00  
Actuando 18 Noche a las 20.00  
Actuando 19 Noche a las 20.00  
Actuando 20 Noche a las 20.00

VENTA: SANTA EULALIA - 10 - 100 ALICANTE - 100 - 1000 - 10000 - 100000

Cartel del espectáculo del G.A.T. *Los suspiros de la bella Lola*, de Joan Casas.

un patrón de muestra por el que tengan que ser cortados todos los grupos para llamarse y actuar entonces como comprometidos, sino de exponer una idea de lo que **nosotros** entendemos por tal.

Además, sucede que lo que digamos aquí es permisible de cambio según varíen las circunstancias y condicionamientos que nos rodean, tanto internos como externos. La historia del Teatro Independiente está llena de estas variaciones. Unas veces, a causa de los mecanismos generados como fruto de su trabajo y planteamiento ideológico; y otras más, por las



presiones externas que sobre él se han ejercido.

La última aclaración, por ahora...

Este artículo o como quiera llamarse, ha surgido después de varias conversaciones, -cafés, tostadas, cigarrillos y hasta batidos de fresa y chocolate- de todos nosotros. Aunque, para un análisis más exacto, algunos aspectos deberían estar mejor especificados, todo esto, de momento, representa nuestra opinión **conjunta y colectiva**

## Hablando de obligaciones

Pues... vamos allá!

Lo primero que se nos ocurre es señalar que el Teatro Independiente no nace fortuitamente. Por el contrario, su nacimiento y posterior expansión representa una postura claramente diferenciada frente al Teatro Comercial. Pero no sucede así porque se pretendiera hacer otro tipo de teatro -más epatante- sino porque el hacer este otro tipo de teatro suponía y supone, moverse dentro de unas estructuras diferentes a las del Teatro Comercial.

Veamos cuáles son esas estructuras. A nadie se le oculta que el Teatro Comercial guarda estrechísima relación con la sociedad establecida. Nos referimos al grupo de sociedad dominante. Frente a ello, el Teatro Independiente nacerá como necesidad agresiva tratando de subvertir este orden de cosas que, previamente, se ha considerado negativo. Aunque, en algunos casos, hacer Teatro Independiente haya sido una forma cualquiera o más bonita de hacer teatro lo cierto es, o debiera ser, que este teatro no representa identidad alguna con el Comercial, sino muy al contrario posturas sociales, técnicas y organizativas portadoras de un matiz distinto y que ha sido y es planteado como ataque a esas estructuras dominantes de las que el Teatro Comercial es su más dramática expresión.

Como resultado de todo lo anterior el Teatro Independiente utilizará esta problemática distinta para intentar acercarse a públicos no identificados con esa clase social sino que, por el contrario, buscará el acercamiento y la total conexión con el público marginado por y de esta dominante clase. Se puede entender que por las circunstancias en que se manifiesta el teatro nos estábamos refiriendo a la burguesía, pero no sería únicamente como entidad particular sino como clase más representativa del orden establecido.

Hablamos de compromiso, ¿pero qué entendemos por tal? Utilicemos la definición del Diccionario que dice: **Compromiso** -obligación contraída, palabra dada-. Esto es para nosotros el compromiso. La obligación que todo hombre de Teatro



Independiente tiene para consigo mismo, para con sus compañeros y para con el público al que se dirige. Obligación no sólo para estos sino, además, frente a sus contrarios, a los que ataca o con los que disiente. El **compromiso** sería entonces la palabra dada en un momento determinado al tomar conciencia del comportamiento que es necesario para seguir y creyéndose hombre de Teatro Independiente. Palabra dada que demostrará en cada acción, en cada paso, en cada momento de su vida teatral y social.

Apenas es necesario especificar que el compromiso es, nada más y nada menos, que el desarrollo de su ideología. No se trata de emplear únicamente términos políticos sino también de manifestarse en perfecto acuerdo con los principios totales correspondientes al desarrollo íntegro del ser humano, y del hombre de teatro como tal.

Jopé!... que nos parece esto demasiado drástico! Y así es; sin embargo, no debemos olvidar las propias contradicciones inherentes a cada uno de nosotros como individuos, y grupales, que pueden a veces distorsionar este comportamiento, cambiar la orientación de nuestras manifestaciones y hacernos caer en errores que repercuten en nosotros mismos y que, sin duda, serán empleados para desprestigiarnos, simplemente por ser algo que ataca y que, llegado el caso, puede ser peligroso.

Hecha esta pequeña denominación vamos a indicar dónde, para nosotros, debe reflejarse este **compromiso**. En qué partes de nuestro comportamiento debemos incluir sus exigencias.

a) Lo primero que se le plantea al hombre de Teatro Independiente es la **obligación** de conocer el momento sociocultural en que se encuentra. Digamos que obligación suya es el estudiar la estructura que le presiona, que le domina o condiciona. Y estudio de las formas en que la dominación se manifiesta. Sólo cuando se conoce totalmente aquello que nos rodea, es posible plantearse las distintas formas de transformación o de cambio total que deben hacerse y por las que empleará todo su trabajo. Naturalmente no es ésta obligación exclusiva del hombre de teatro sino de cualquier persona que esté verdaderamente comprometida con su desarrollo íntegro. **Obligación** que le corresponde al teatrero primero porque es hombre y luego, porque desea seguir siéndolo.

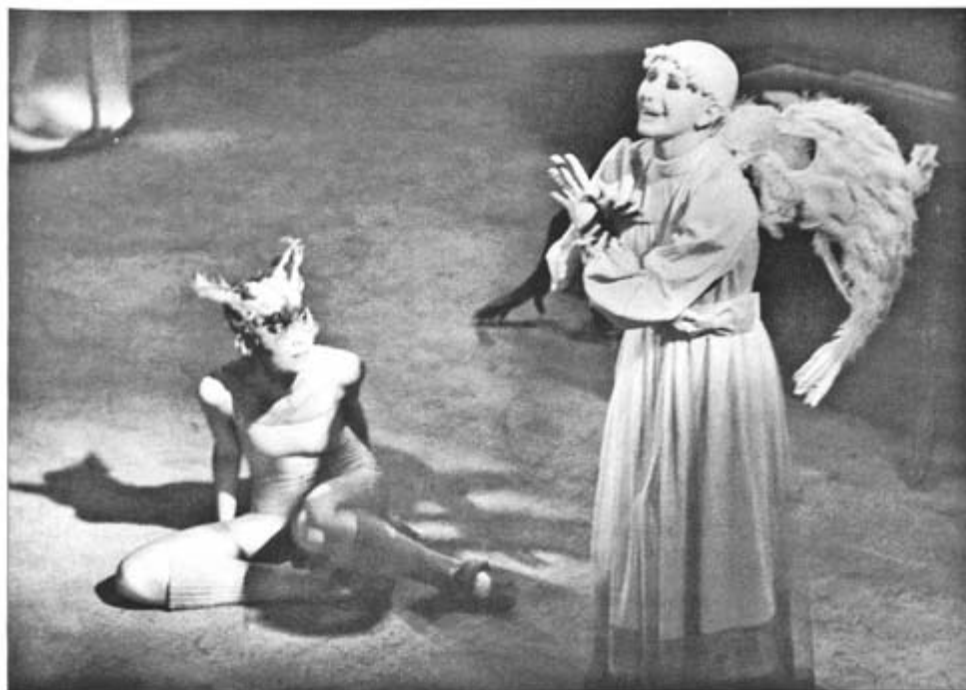
Para realizar con total plenitud este conocimiento le será también **obligatorio** estudiar los procesos anteriores que nos han conducido al estado actual. A veces se dice que **no hay mal que por bien no venga** pero esto, como ha demostrado la **Historia**, es **men-ti-raaaa!!**. Generalmente, algo mal hecho obliga a continuar haciendo las cosas de mala manera, y cada vez peor, ...y así estamos!

b) El hombre de Teatro Independiente

no es más que un hombre cualquiera que ha escogido un determinado rol para desarrollar su actividad social. Si como hombre le corresponde la obligación señalada en el punto anterior, no es menos cierto que, como especialista de un trabajo determinado, le corresponde además examinar cuanto se refiere a su profesión. Se le **exige** un conocimiento de las formas teatrales inherentes al sistema, tomándolas como manifestación del mismo. A veces no es posible conocer con total exactitud la forma, pura y en origen, de la dominación y explotación que sobre nosotros se ejerce. Está, indudablemente, enmascarada. El teatro de esta clase dominante para sí o el que paternalistamente lanza a las otras clases sociales, puede describirnos tras un estudioso análisis, cómo se ejerce esa dominación a través de las formas culturales.

c) Será **obligatorio** también la búsqueda de nuevas formas de expresión. Aunque no haga falta decirlo nos parece que queda clara la diferencia con el funcionamiento en el Teatro Comercial; además de lo señalado frases arriba, en el Comercial, sin olvidar algunas excepciones, claro, tanto actores como directores, etc.,

En página precedente, *Antaviana*, de Dagoll-Dagom (Foto: Chicho). Bajo estas líneas, *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca, por el Teatro Estable Castellano. (Foto: S. Mallol e I. García).



lo que buscan es la pela. Ocurre, sin embargo, que esta búsqueda económica está enmascarada con declaraciones y otras actitudes que quieren habernos de un nuevo teatro, más actual...más mejor. ¡Ja!. Pero basta un mínimo acercamiento a su interioridad para comprobar lo falso de estas declaraciones; por el contrario, el Teatro Independiente no debe plantearse nuevas formas de expresión porque sean más bonitas y luzcan mejor sino porque **obligatoriamente** debe evitar en su realización teatral, de contenido ideológico distinto, utilizar aquellas formas que le son propias al sistema. Es indudable también que al utilizar mecanismos más profundos para lograr la realización teatral se estarán generando unas líneas de investigación que no tiene para sí el Teatro Comercial.

### En donde se citan las necesidades

Hasta aquí hemos hablado de las obligaciones, pero para poder llevarlas a cabo son necesarias varias cosas.

1. Un estudio sistemático de la Historia del Teatro, relacionándolo con el contexto social en el que se desenvuelve. Debemos hacer hincapié dentro de este estudio, en aquellas partes que nos hablen de las clases no representativas del poder, muy al contrario, de las marginadas por él. Esto, desde un punto de vista estrictamente ideológico.

2. Ahora, desde otro punto de vista, nos

será **necesario** realizar una investigación de las formas expresivas que las clases sociales arriba señaladas reconocen como suyas. Esto es, folklore, lenguajes parateatrales, etc. Esto tiene una explicación: si deseamos acercarnos a esas clases será necesario emplear en nuestra exposición teatral aquellos términos y conceptos que le son propios o al menos un tipo de lenguaje que esté relacionado con su realidad y que ellos puedan identificar como paralelo a sus manifestaciones íntimas.

Esto tiene una pega

Por un lado se habla y hablamos del paternalismo, por otro se dice que somos representantes de la burguesía y que, como tales, debemos hacer teatro para ésta y dejar al pueblo en paz. Bueno, estas son opiniones que nosotros respetamos y de las que participamos en parte. Pensamos, sin embargo, que el haber nacido en el seno de un orden burgués (eso los que hayan nacido) y haber actuado como tales durante un determinado tiempo no quiere decir que nuestras coordenadas individuales y sociales deban seguir siendo siempre las mismas. Estaríamos arreglados, ¡si no!. Además, no se trata en lo que antes indicábamos, de investigar en esas formas folklóricas o parateatrales para copiarlas y quedarnos tan panchos, sino para conocerlas, desentrañar su significado e incorporarlas a nuestro trabajo y gracias a este conocimiento relacionarnos con los que de sus claves participan. Entonces, creemos que para llegar a encontrar esta comunicación, lo más inmediato y seguro es realizar este estudio. Por ello, nuestro empeño en el folklore, etc.

3. Formación técnica, a todos los niveles, de los componentes del grupo. Esto es, tendencia a la capacitación plena en todos los sentidos. A pesar de este enunciado fácil no menos cierto es que se plantean algunos problemas. Actualmente todos estamos relacionados de palabra y de hecho con formas colectivas de creación teatral. Indudablemente dentro de un grupo de Teatro Independiente son muchas las labores a realizar y por ello creemos que es **necesario** que cada uno de los individuos que componen ese grupo se esfuerce por llegar a comprender totalmente cada una de estas labores o subtrabajos; y aún más, que intente llegar a poder realizar cada uno de ellos. No se trata naturalmente de que todos hagamos de todo; existe una decantación real y lógica que de momento nos impide llegar a ello, pero dentro de este compromiso total de que hablamos, el hombre de teatro **necesita** comprometerse a participar en la elaboración total del trabajo del grupo en el que se encuentra incluido.



Conocimiento de técnicas que sirvan a los planteamientos totales que se desarrollan sobre el escenario. La técnica puede servirnos para una más extremada confirmación de nuestro compromiso.

4. **Necesidad** de crear y aumentar la capacidad del grupo. ¿En dónde y cómo se manifiesta esta capacidad de autocritica?. En primer lugar, en los coloquios que a su vez encierran dos vertientes: Por un lado la necesidad no paternalista de dar bases al nuevo espectador. Se trata de llegar a públicos marginados del hecho teatral y se debe, entonces, facilitar el conocimiento que permite a este nuevo espectador contemplar las formas teatrales no como resultado de un trabajo elitista o demasiado especializado, sino como una labor que al menos por principios ha intentado relacionarse con ellos.

La segunda vertiente sería la de incluir como trabajo de grupo una posible variación del espectáculo, del montaje en sí, como resultado de esa confrontación con el espectador. Ya Mayerhold planteó una forma de llevar adelante esto. Estas variaciones se realizarían siempre en función de los fines de que se trata y no para contentar a esos espectadores. También se demostraría la capacidad de autocritica en el contraste continuo con el espectador para tratar de evitar las posibles manipulaciones que el espectador pudiera sufrir. Cuando algo molesta se le ataca pero si no se consigue su eliminación es costumbre entonces alabarle al máximo y absorber así hasta la destrucción su posible peligrosidad.

El último punto en el que se manifestaría esta capacidad de autocritica estaría relacionado con una total conexión entre

*Cambio de tercio, espectáculo estrenado por  
Tábano en 1976.*

grupos. A través de críticas, ayudas o como quieran llamarse, un grupo de teatro debería conectarse con los demás para que su trabajo no fuese un hecho aislado entre todo el movimiento teatral independiente, sino que por el contrario, fuese este movimiento una verdadera aglutinación de todos los esfuerzos y de todo el trabajo de los grupos. Indudable es la consistencia que esto nos daría.

Hemos hablado de los distintos aspectos en que debe manifestarse la capacidad de autocritica y, debemos añadir ahora, que si hemos incluido la autocritica como forma de manifestar **necesariamente** el compromiso ha sido porque creemos que tal posición está íntimamente relacionada con una firme postura ideológica que no corresponde ni se da en ningún caso dentro del sistema social-teatral que tratamos de subvertir.

5. Todos estos puntos de los que hemos hablado podríamos encuadrarlos dentro de un orden artístico. Hay también otros que corresponderían a un orden administrativo.

El Teatro Independiente como contraposición al Teatro Comercial, y por tanto al sistema del que éste es representativo, y en cuanto que presenta una forma distinta de entender la sociedad, debe generar **necesariamente** un régimen de funcionamiento interno en consonancia con sus postulados. Desde los mismos comienzos

de la formación de un grupo debe aparecer este régimen interno distinto. Cuando un grupo de Teatro Independiente se forma, contrariamente a lo que sucede en el Teatro Comercial, lo primero que se debe dar es la conexión ideológica entre sus componentes. No se trata de que esa conexión signifique una identidad total, un monolitismo ideológico, sino de que se compaginen las distintas matizaciones de cada uno de sus componentes.

Los grupos de Teatro Independiente se plantean asimismo un régimen de organización cooperativista. Los niveles de responsabilidad serán iguales para todos, tanto en el orden político, como artístico y económico.

Será labor de un grupo de Teatro Independiente y por lo tanto, manifestación de su compromiso el desarrollarse con una autonomía de medios, lo que supone una independencia con la Administración, de locales de trabajo, circuitos de exposición, etc.

Y, además, relacionado con estos medios también, estaría **necesariamente** implícita una economía de los mismos. Economía de medios total. Indudablemente y por distintas circunstancias no siempre es posible conjuntar todo ello en la labor del grupo, lo cual no quiere decir que no se deba tender a ellos. Por último, creemos que el grupo de Teatro Independiente en cuya última instancia se considera un grupo de trabajo marginal a la sociedad en que vive debe ser reflejo de otra alternativa de vida en la que desaparezcan las trabas del individualismo, propiedad, competitividad, etc. Para lo cual debe tender a establecer un medio de vida en común, no sólo en lo que se refiere a los aspectos artísticos sino considerando la vida comunitaria (no conventual) enriquecedora de un trabajo y, en suma, de la individualidad de la persona. Es esto algo difícil y tal vez no inmediato pero no por ello utópico.

A lo largo de todo este comentario nos hemos permitido señalar las distintas formas y puntos, surgidos de nuestras conversaciones, en los que hemos creído encontrar el que debe ser **compromiso** del hombre de teatro ante el Teatro Independiente. Tal vez no hayamos dado una definición exacta de tal compromiso, pero nos parece que explicando algunas de sus formas de manifestarse estábamos explicando lo que entendíamos por tal.

y va de jota! ...  
uno de Granén  
se compró un camión  
a medias con otro  
pá acarrear madera...  
¡Madera!, ¡ ¡Más madera! !, ¡ ¡ ¡Madera!!!

*Pipirijaina, 5 (julio 1974): 4-6 y 30.*



# LAS RELACIONES AUTOR-GRUPO

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

En su artículo "Autor, grupo y construcción colectiva", publicado en el primer número de *Pipirijaina*, Luis Matilla planteaba los términos en que debe establecerse la colaboración de los autores con los grupos de teatro que trabajan bajo los esquemas de la creación colectiva. Un repaso a la programación de los principales grupos evidencia su escaso interés por colaborar con los nuevos autores.

En el fondo del asunto, el divorcio grupo-autor o, más exactamente, la repulsa de aquel hacia este se explica como la consecuencia lógica del largo período histórico en que directores, actores y escenógrafos se han movido al son que tocaba el autor, máximo dictador del hecho teatral. Cuando los principios en que se apoyaba el teatro han sido revisados y halladas nuevas formas dramáticas, el autor ha sido apeado del pedestal que él mismo se había construido, o al que le habían encaramado, y su situación de privilegio ha cedido para ser sustituida por una general repulsa hacia lo que ha significado en tan dilatado espacio de tiempo.

Sucede, sin embargo, que buena parte de la nueva generación de autores rechaza su vinculación a esquemas ya caducos y da muestras de trabajar a fondo por ocupar en el marco de la moderna dramaturgia el papel que le corresponde. Esto por sí solo debiera ser suficiente para olvidar los prejuicios existentes y plantear sin demora los términos en que puede establecerse una colaboración estrecha y, desde luego, necesaria. Es absurdo que viejas cuestiones mantengan alejadas a personas que sienten una preocupación común por el hecho teatral y que se enfrentan a problemas también comunes. El diálogo no ha existido y cuando se ha pretendido iniciarlo se ha convertido en diálogo de sordos porque de no ser así, ¿cómo es posible que muchos grupos sigan sosteniendo la escasa vocación de los autores por la creación colectiva o su aferramiento a la defensa del texto hermético y de valores exclusivamente literarios cuando en realidad muchos

textos actuales son propuestas abiertas a la discusión o meros guiones sobre los que trabajar en grupo?. Que esta faceta de diálogo existe y que no hay por parte de algunos grupos demasiado interés en entablarlo son buena prueba las palabras de Ángel Facio en un coloquio celebrado no hace mucho en la Facultad de Política de Madrid. En su respuesta a la cuestión de las relaciones grupo-autor había no poco desprecio a los nuevos autores y un desconocimiento de su trabajo incomprensible en quien durante años ha sido la cabeza visible del Teatro Independiente español.

Asegurar que conoce el nuevo teatro español, y que no le interesa, cuando en los años de existencia de Goliardos no ha habido una sólo propuesta de colaboración con alguno de sus autores y, por supuesto, no se ha montado ninguna de sus obras, es una contradicción que sólo es útil para ayudar a salir de la perplejidad que causan los tres argumentos esgrimidos como razón de su desinterés: El primero se refe-

ría a que los autores perciben en concepto de derechos un tanto por ciento de los ingresos de taquilla que resulta gravoso para el grupo ¿¿??. Puedo asegurar que muchos autores renunciarían sin ningún esfuerzo a sus derechos económicos, pero que, aunque no lo hicieran, no tiene este argumento fuerza ninguna. ¿Acaso Goliardos no ha pagado derechos de autor cuando ha representado a Arrabal, Beckett, Mrozek, José Triana o Brecht?.

Luego se refirió Facio a la negativa de los autores a que se toque una sola coma de sus textos y como ejemplo citó a Buero. Sin juzgar el teatro de dicho autor, pues no es de ello de lo que se trata, es cierto, y conocido que Buero no acepta alteraciones en sus textos ni montajes que se desvíen de la línea por él propuesta. Pero ¿qué tiene que ver Buero con el nuevo teatro español? ¿Es que Facio no tenía otro autor en quien apoyar su afirmación? Seguro que no. Yo preguntaría a Diti Rambo si ha tenido problemas de este tipo con Romero Esteo o con Nieva, a César Oliva si los ha tenido con los ocho autores que colaboraron en *El Fernando* o a Tiempo si los ha tenido con Diego Salvador. Sus respuestas serían reveladoras.

Finalmente, el director de Goliardos borró de una vez todo el teatro español de los últimos años al decir que Valle-Inclán es el más joven de los autores. ¿Qué sentido tiene esto? Admito que Valle es nuestro mejor autor y que su estética nos importa mucho, pero el calificativo de joven para quien escribió textos cerrados y convirtió las acotaciones en magníficas

Escena del espectáculo *La ópera de bandido*, de John Gay, representado por el grupo Tabano en 1975.



páginas literarias sólo tendría sentido si no viniera de boca de quien se queja de que los nuevos textos no son lo suficientemente abiertos para permitir el trabajar sobre ellos y transformarlos.

No se entiendan estas líneas como pataleo de un autor. Aceptaría de buen grado el desinterés de Facio por nuestro teatro si sus argumentos fueran más sólidos y, sobre todo, si pudiera ofrecer alguna experiencia práctica con resultados negativos. Lo silenciaría por otra parte si no lo hubiera manifestado en público, en cuyo caso lo incluiría en el terreno de lo anecdótico o intrascendente.

Estas declaraciones y aún otras hechas por otros grupos, las interpreto como fruto de la falta de información causada por la ausencia de diálogo a que antes me refería y como impedimento serio para iniciar un proceso de acercamiento que entiendo es urgente. Bien podría ser esta revista la que invitara a grupos y autores a utilizar sus páginas para exponer sus puntos de vista sobre la cuestión y la que convocara en un futuro próximo a autores y grupos a un amplio debate que resultaría clarificador y, sin duda, positivo.

En un esquema del programa de una posible reunión figurarían, entre otros, los siguientes temas:

1.- Objetivos de los grupos, objetivos de los autores y consecuencias de la falta de colaboración en el supuesto de que aquellos fueran comunes.

2.- Exposición por parte de los grupos de sus métodos de trabajo, información de sus experiencias en el caso de haber contado con la colaboración de algún autor y planteamiento de las bases a partir de las cuales consideran que dicha colaboración es posible, puntos de vista sobre si el autor es necesario en el proceso de creación colectiva, etc.

3.- Exposición por parte de los autores de su concepto del actual texto, de su predisposición o rechazo a escribir en colaboración con los grupos a partir de propuestas de estos y considerando que su trabajo no queda definitivamente concluido hasta que no lo está el montaje. Crítica de la adaptación por parte de los grupos de textos sin intervención del autor y de las consecuencias positivas o negativas que pueden derivarse de ello.

4.- Análisis de los diversos grados de colaboración autor-grupo, desde el montaje de un texto ya escrito hasta la total integración del autor en el seno del grupo y circunstancias de orden intelectual y político que han de reunir grupo y autor para que la colaboración sea viable.

5.- Establecimiento de las relaciones futuras.

## TEATRO ESTABLE / TEATRO ITINERANTE (UNA FALSA OPOSICIÓN)

**FERMÍN CABAL**

(Compañía Monumental de las Ventas,  
1 de octubre de 1977).

**D**urante los últimos años y sobre todo, a partir de 1974 con la publicación de *Teatro, realismo y cultura de masas*, volumen que reunía una serie de artículos aparecidos antes en la prensa-, Juan Antonio Hormigón ha venido defendiendo con particular tenacidad sus ideas acerca de la necesidad de un cambio total en la política teatral de nuestro país. La creación de centros dramáticos estables como instrumentos de una política de descentralización y popularización del teatro es la tesis básica de sus trabajos teóricos que ha prologado incesantemente tanto en la prensa como en ocasión de las escasas reuniones de profesionales que han venido sucediéndose.

Paralelamente el llamado Teatro Independiente Profesional, a medida que ha ido consolidando sus estructuras internas de producción y sobre todo los canales de distribución de sus espectáculos, ha ido plasmando en la práctica un esquema de alternativa teatral: compañías itinerantes que recorren un circuito alternativo, que, con todas sus insuficiencias ha venido a ser hasta hoy la única realidad operante frente al esquema tradicional en nuestro teatro.

Es innegable que entre las tesis de Hormigón y las del Teatro Independiente (T.I.) hay diferencias sustanciales, pero es importante señalar que en sus puntos de partida existe un acuerdo básico. El diagnóstico sobre los males que aquejan al teatro español es común. El T.I. parte de la constatación de la existencia de una auténtica discriminación cultural para la mayoría de los españoles, basada en dos puntos fundamentales: Clasicismo y Centralismo, resultado de largos años de política cultural antidemocrática ejercida por la Administración<sup>(1)</sup>. Descentralización y Popularización íntimamente unidas son

por tanto los remedios más fiables para el T.I. La postura de Hormigón es similar: "todo el proceso de descentralización peninsular se apoya en la génesis no sólo infraestructural de la diseminación, sino también en la búsqueda de un público espectacular de base popular"<sup>(2)</sup>. A pesar de esta coincidencia inicial estratégica las dos concepciones parecen enfrentarse inmediatamente en el plano táctico en cuanto a la valoración de cuál ha de ser el instrumento óptimo para llevar a cabo esa Descentralización-Popularización que constituye su objetivo común.

Para Hormigón, la solución ideal está en la creación de una serie de Centros Dramáticos Estables (CDE) diseminados por todo el país de una forma racional e impulsados desde arriba, desde el aparato de la Administración Pública, por una política cultural democrática. Algo que hasta ahora, ha estado ausente de la vida política española.

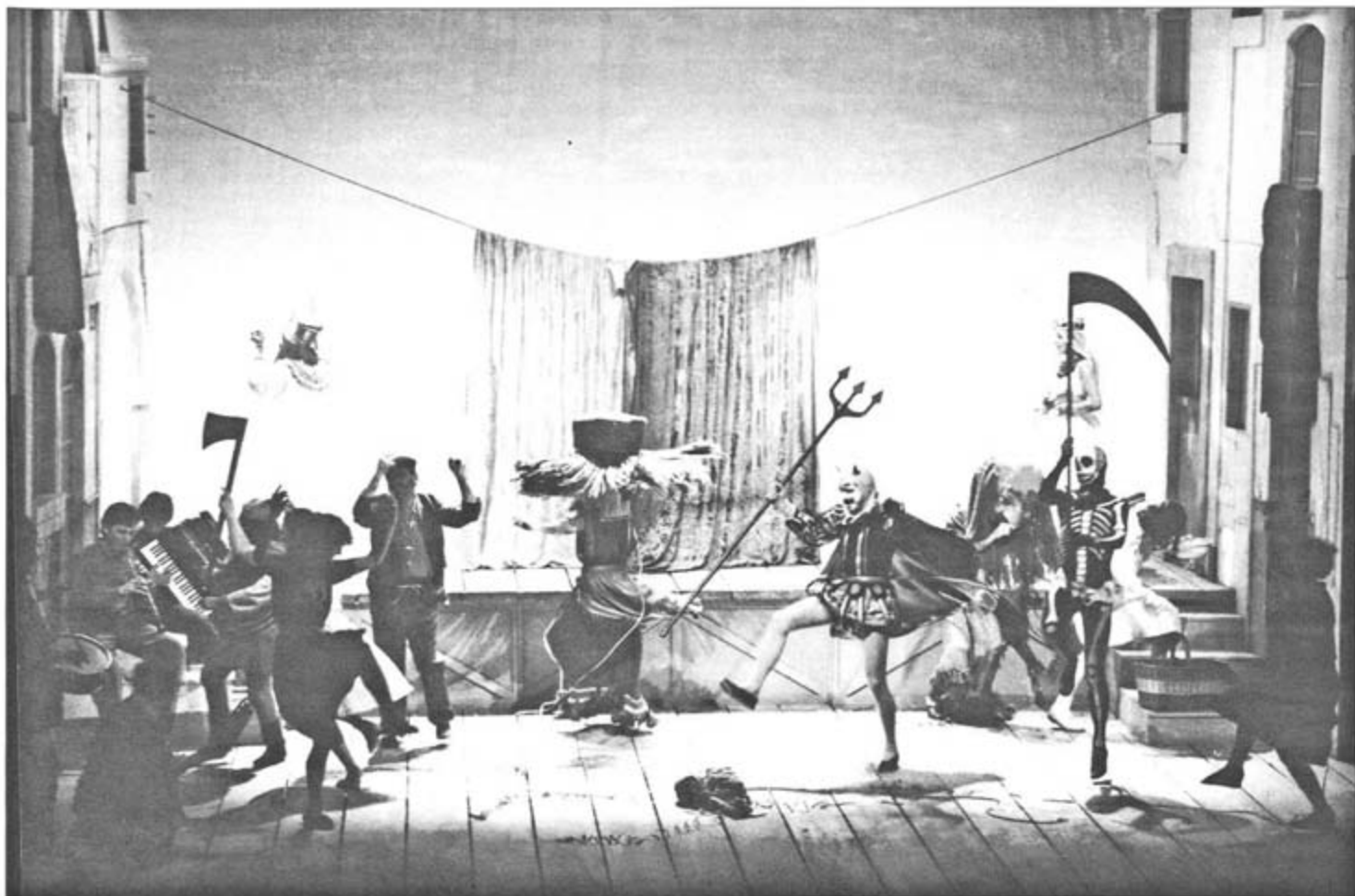
Para el T.I. la solución estaría en la consolidación de las compañías autogestionarias existentes que constituyen "una alternativa global a la concepción mercantilista de la actividad teatral al uso, tanto desde el punto de vista de la producción del espectáculo como de su distribución"<sup>(3)</sup>.

Aparecen así como dos caminos esencialmente distintos la creación del CDE y el desarrollo del movimiento profesional del T.I. Poco a poco la polémica va tomando cuerpo y las posturas parecen radicalizarse y volverse excluyentes. O CDE o Compañías Independientes (itinerantes) con lo que se llega a una dicotomía mecánica que carga de confusión cualquier alternativa que trate de formularse.

### Hasta donde llega el acuerdo

Si comparamos las estructuras ideales de ambos tipos de compañías encontraremos notables similitudes en la mayor parte de los aspectos.

En primer lugar, el núcleo del CDE lo constituye una compañía estable cuya organización y funcionamiento no difiere esencialmente de lo que es habitual en el T.I. En palabras de Hormigón, esa compañía estable es "una formación de hombres de teatro que trabajan en equipo, de forma continuada, sin modificar su núcleo central, sometándose a la disciplina colectiva de anulación del divismo como pilar del teatro. Se apoyan en una concepción del mundo y una teoría dramática similares, utilizan un mismo método de trabajo, investigan en una dirección e incorporan a sus tareas toda la responsabilidad social o histórica del hombre de teatro"<sup>(4)</sup>. En realidad no hay aquí nada nuevo respecto a lo que vienen practican-



*Primera historia de Esther, interpretada por el Teatre Lliure en Barcelona en 1982. (Foto: Fernando Suárez).*

do las compañías independientes. Trabajo a largo plazo y en equipo, sometimiento a la voluntad colectiva expresada a través de la asamblea de grupo, investigación sobre la metodología de trabajo, etc., son constantes aceptadas por la totalidad del T.I.

Por otra parte el trabajo de la compañía estable como de la independiente no se agota en la mera actividad profesional sino que pretende transformar la relación habitual entre el productor y el consumidor de teatro buscando un nuevo público, que ha de servir de soporte a su actividad teatral y sin el que su trabajo no sería posible. Y en esta labor de vinculación a un público popular tanto para la compañía estable

como para la independiente todo vale de modo que la primera no se ceñirá exclusivamente a su sala habitual y la segunda no tendrá inconveniente en acceder a un local estable para hacer temporada.

### Una diferencia importante

La diferencia más gruesa que aparece en un primer examen está en el régimen de propiedad de los medios de producción. Los cooperativistas de una compañía independiente son co-propietarios, o más bien cousingueros -la titularidad de la propiedad la detenta "el grupo"- de los medios de producción, mientras que los trabajadores de la compañía estable no constituyen una cooperativa sino que son "personal contratado", limitándose su capacidad de autogestión a administrar los bienes que, por diversos conceptos, se integren en el patrimonio de la compañía.

Sin embargo, esa diferencia en la práctica se ve muy atenuada. Una vez asigna-

dos a un CDE determinados bienes, el trabajador de la compañía estable se encuentra en una situación similar al del T.I. pues, en ambos casos, el ejercicio del poder recae sobre el colectivo y en ese sentido (como miembro del colectivo y siempre según el proyecto teórico de Hormigón) puede decirse que tiene un cierto poder sobre ese patrimonio, que lo co-gestiona y que se aprovecha de sus frutos.

La diferencia fundamental entre los dos tipos de compañías se concreta en el distinto alcance del control de esos medios de producción en uno y otro caso. La compañía independiente es básicamente una organización "productora", mientras que la compañía estable es una organización "productora-distribuidora". La posibilidad de controlar su propia sala de exhibición en este último caso, permite indudablemente avanzar con más rapidez en la convocatoria de ese nuevo público.



## Teatro Independiente no es igual a Teatro Itinerante

Llegados a este punto y visto que la principal diferencia entre Compañía Estable y Compañía Itinerante está en la posesión o no posesión de una sala de exhibición, se hace necesario atajar la confusión verbal que lleva a identificar como sinónimos los términos Teatro Independiente y Teatro Itinerante.

El fenómeno de la conversión en itinerantes de la totalidad de las compañías independientes tiene que situarse en el contexto histórico de su transformación en compañías profesionales.

En un primer momento los T.I., que no estaban sometidos a las exigencias de la profesionalidad (se entiende el término "profesionalidad" en el sentido más vilmente mercantil, de hacer del teatro su fuente de subsistencia), se planteaban su trabajo en el ámbito regional, como una tarea de animación cultural descentralizadora. Incluso los grupos de T.I. que se formaban en las grandes capitales buscaban en los barrios extremos el nuevo público popular que justificará su existencia desde ese punto de vista moral.

Con el paso del tiempo, una parte de estos T.I. dirige sus esfuerzos hacia la profesionalización pensando que una mayor dedicación le permitirá avanzar técnicamente. El paso no es fácil. Conlleva grandes inconvenientes. El primero de todos, la dependencia del mercado. Sin subvenciones de ningún tipo, en la casi totalidad de los casos, hostilizadas por la barbarie fascista y abandonadas a sus propias fuerzas, un número de compañías independientes empieza a levantar un circuito de locales no-comerciales donde llevan a cabo sus representaciones. ("No comerciales" en el sentido de excluidos del circuito comercial al uso, aunque en muchos casos mantengan con el público y con las compañías una relación mercantil.)

Entre 1971 y 1973 se generaliza este fenómeno de "profesionalización del T.I." y al tiempo se agudiza la crisis de los T.I. no profesionales cuya importancia disminuyó debido en gran medida al aumento de la violencia institucional en los últimos tiempos de Carrero Blanco. Desaparecen la mayor parte de estas compañías, sus elementos más válidos se integran en las profesionales. Es en estos momentos cuando se generaliza el carácter itinerante de los T.I. profesionales, a expensas ahora de ese circuito alternativo que va configurándose. Convertidos en compañías profesionales, los T.I. se desarraigan y desparan por toda la geografía del Estado. Si en algún caso subsiste la idea teórica originaria de una necesaria animación

cultural "regional", las necesidades económicas impiden que se materialice de forma inmediata.

Hay que recordar que en el año 1971, J. A. Hormigón era consciente de esta necesidad de profesionalización cuando escribía: "Es necesario que el T.I. se plantee a muy corto plazo la consecución de uno de sus objetivos: su profesionalización, inicie resueltamente el camino de la profesionalidad, con lo que eso entraña, y sienta las bases de un profesional de nuevo tipo... El camino de la profesionalidad debe, sin embargo, situarse en el difícil equilibrio que permita y asegure la supervivencia, pero siga libre de todas las lacras del teatro-negocio, del "star-system"

económicas mínimas de supervivencia y se deshacen, dando lugar una y otra vez a nuevas agrupaciones de los que a su vez sólo una pequeña parte salen adelante.

Es en estas compañías afortunadas donde se produce una recuperación de las tesis iniciales del T.I., afirmándose cada vez más la idea de un trabajo estable (geográficamente) que permita un mayor enraizamiento en el medio social y que, así mismo, permita una mayor racionalización del esfuerzo. Trabajar básicamente en un circuito regional y conseguir su propia sala de exhibición son hoy aspiraciones compartidas por las compañías más fuertes.

Por ello resulta paradójico que en estos



de las condiciones de trabajo impuestas por el comercio<sup>(8)</sup>. Equilibrio difícil a todas luces e inestable por naturaleza y a nadie puede extrañar que en el curso del ejercicio, el T.I. haya tropezado en muchas ocasiones.

Superada esa primera etapa de crisis de transformación y en muchos casos sin solución de continuidad, se encuentra el T.I. profesional con una nueva crisis, ahora de crecimiento. A medida que el circuito se extiende y se consolida, es decir, a medida que crece la demanda, se abren nuevas posibilidades y surgen constantemente nuevos grupos, muchos de los cuales no consiguen alcanzar unas condiciones

momentos de crisis del carácter itinerante, cuando el T.I. profesional comienza a plantearse la necesidad de una mayor estabilidad, surja con tanta intransigencia esta polémica.

En un artículo publicado en *Informaciones*, J. A. Hormigón exponía su convicción de que el tiempo del T.I. llegaba a su fin. "La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible"<sup>(9)</sup>, escribía entre otras cosas. A partir de entonces y durante los dos últimos años se ha desatado una guerra abierta entre el T.I. y Hormigón en la que a veces se ha desenfocado gravemente el objetivo, hasta el punto de que

algunos compañeros se han sentido empujados a defender lo itinerante, teorizándolo como un fin en sí mismo y olvidando que esa característica es el producto histórico de su práctica bajo el fascismo y que de haber crecido en otras condiciones, es posible que esa cualidad no hubiera calificado nuestro movimiento teatral.

## Filosofía de la miseria teatral

En la crítica de Hormigón aparece como íntimamente ligado a "lo itinerante" la existencia de una especie de "filosofía de la miseria teatral" que, según él, impregna idealistamente la concepción del trabajo

el contrario se da, de forma abrumadoramente mayoritaria, una conciencia lucidísima de la necesidad de avanzar técnicamente, de superar nuestras enormes insuficiencias en todos estos aspectos. El problema radica en cómo hacerlo. Nuestra respuesta ha sido: trabajar a partir de lo que hay, de lo que tenemos y tratar de aprovecharlo al máximo para investigar y progresar. Lo que sí es cierto, es que al mismo tiempo hemos desarrollado un orgullo, creo que legítimo, por el resultado de un trabajo realizado en condiciones tan desfavorables, mientras otros, más teóricos o más puros, se lamentaban desde la barrera.

Se duele Hormigón de que "en nombre

profesionales, sino exclusivamente en el de su propio trabajo. Defendemos el derecho de exponer nuestros puntos de vista frente a otras opciones (tan legítimas en principio como la nuestra); el derecho a criticarlas en el contexto del medio social en que vivimos, y llegado el caso, el derecho a combatir y a denunciarlas. Y así nos enfrentamos al teatro al uso y especialmente al empresario capitalista (de pared y de compañía) explotador del trabajo asalariado y contribuyente destacado en la tarea de alienación cultural que la burguesía acomete a diario. Nos enfrentamos también (de manera diferente) a las formulaciones gremialistas del profesional "de carne", pieza sufriendo de la vieja maquinaria teatral; y a la ideología del artista "puro" que está más allá de la vida y de la muerte. También nos hemos enfrentado a la política cultural (es decir, a la represión sistemática de la cultura) del fascismo y creo que seguiremos enfrentándonos a la política cultural (es decir, a la prostitución sistemática de la cultura) de la democracia burguesa.

A toda esa gente, que no es poca, nos hemos enfrentado de alguna manera, pero lo que jamás puede decirse es que lo hayamos hecho con quienes han planteado un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social. Nada más lejos de la realidad. Se equivoca Hormigón cuando lo afirma y su error es tan flagrante que a lo peor lleva a muchos a pensar que se equivoca porque le conviene. La necesidad de avanzar técnicamente y de articularse organizadamente en el medio social, es vivida conscientemente por la generalidad del T.I. profesional.

El problema del nuevo teatro no debiera plantearse en términos de cómo o dónde hacerlo, sino más bien por qué y para quién. Por eso considero erróneo empeñarse en una polémica superficial sobre lo estable y lo itinerante, cuando lo importante es estudiar de qué manera podremos vincularnos más estrechamente a ese "público popular" de nuestros desvelos.

## Un circuito popular alternativo

Como ha dicho Valeriano Bozal, "una cultura popular y democrática no es cosa que el intelectual pueda hacer por sí solo. Necesita interlocutores. Necesita unas condiciones... poder enraizar con la clase obrera, con el movimiento ciudadano popular"<sup>(9)</sup>.

El T.I. ha nacido como respuesta a la imposibilidad de realizar ese enraizamiento manteniéndose dentro de los esquemas del teatro comercial al uso. Tal vez el caso de la actividad teatral sea uno de los más claros exponentes de hasta dónde puede



*Antaviana*, de Dagoll-Dagom, en página contigua (Foto: Chicho). Arriba, *El balcó*, de J. Genet, por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas).

profesional de la mayoría del T.I.. "El simple hecho -dice- de pensar (o soñar) que el teatro puede autofinanciarse a través de circuitos paralelos, garantizando, desde luego, una vida correcta a todos los trabajadores del teatro, es una buena prueba"<sup>(7)</sup>.

¿Existe realmente entre nosotros esa "filosofía de la miseria teatral"? En mi opinión esa generalización es abusiva. Por

de la pureza", sinónimo de aceptación de los presupuestos del teatro itinerante, se sancionara tácitamente, como corrompidos, manchados, traidores, etc., a todos aquellos que luchan por otras opciones, sobre todo si planteaban un teatro desarrollado técnicamente y organizado en el medio social<sup>(8)</sup>. Pues bien, sin regatearle a Hormigón sus méritos -que los tiene en otros aspectos de la práctica teatral- en este terreno es de los que se encuentran detrás de la barrera. Y hay que recordarle que no es en nombre de ninguna pureza (que la miseria difícilmente puede permitir ese lujo) en el que el T.I. puede sancionar tácita (o expresamente) a algunos

llegar la barbarie cultural de la burguesía cuando no se ve constreñida por el marco de la democracia liberal. El resultado de cuarenta años de política teatral fascista es la separación tajante entre las masas populares y el teatro. Reducido éste en su producción y distribución a un círculo cerrado, de casta, se ha distanciado tan profundamente del pueblo que ha desaparecido prácticamente como necesidad social. No es sólo que la gran mayoría de los españoles no tenga acceso al teatro (por su estructura clasista y centralista) sino que además le tiene absolutamente sin cuidado. Si se prohibiera por Real Decreto el cine, la gran mayoría de los españoles se jugaría el tipo por ver una película clandestinamente. Por el contrario, si se prohibiese el teatro (no sería la primera vez), probablemente, ni siquiera los críticos (y desde luego, ninguno de los ilustres funcionarios y prebendados de la Dirección General de Teatro y del organismo autónomo de Festivales de España) se atrevería a ir contra corriente.

Por esta razón, lo primero que se planteó el T.I., fue la necesidad de romper con la concepción mercantilista del teatro comercial, iniciando un movimiento de ida al pueblo como medio más eficaz de superar la brecha abierta entre éste y el teatro, lo que implicaba el abandono del circuito comercial (el mercado teatral al uso) y la práctica de otra alternativa donde desarrollar su trabajo. En los primeros tiempos del T.I., ese circuito alternativo era apenas un deseo y su continuidad estaba constantemente amenazada, pero a medida que el movimiento democrático se ha desarrollado, las posibilidades han ido en aumento y el circuito se ha ido convirtiendo en realidad. V. Bozal, en el artículo citado, expresa esto con claridad: "A lo largo de su práctica, los trabajadores han ido poniendo en pie una réplica del mercado: el desarrollo de las actividades culturales en las barriadas y clubs juveniles, en los organismos profesionales, asociaciones vecinales y de amas de casa, movimientos femeninos, etc..., es decir, el desarrollo de un movimiento cultural de clase cumplía o empezaba a cumplir, la afirmación de cultura popular que durante los años cincuenta se había hecho... Este es un punto importante para el debate ideológico que se inicia. Con el mercado como medio, el intelectual no llegaba a su clase, sino al "público", no se articulaba con su clase, sino con un fetiche comercial, el comprador, con el que a duras penas podía mantener relación alguna. A través de estos embriones de producción cultural -que no suponen, obviamente, la desaparición instantánea y por decreto de la industria de la cultura, sino una opción diferente

que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio- el intelectual se enraiza directamente, orgánicamente con la clase, alterando así las condiciones mismas de la producción cultural e incorporando al debate ideológico a sectores que hasta ahora permanecían alejados de él"<sup>(10)</sup>

En lo fundamental este esquema teórico es válido para los circuitos en que se mueve el T.I. Sin embargo y con los pies bien puestos en la tierra, hay que matizar algunas cuestiones:

a) El circuito del T.I. profesional es, en realidad, una suma de circuitos particulares, unidos por un denominador común que es su carácter marginal respecto al mercado, al uso.

b) No todo el trabajo del T.I. profesional se desarrolla dentro de este circuito alternativo. En ocasiones, en las grandes ciudades, el T.I. profesional tiene que recurrir al mercado teatral al uso, lo que pone de manifiesto la necesidad de abrir nuevos locales en estas zonas.

c) Ese movimiento de "réplica al mercado" de que habla Bozal no ha sido producto de una decisión política elaborada, sino fruto espontáneo de la práctica cultural antifascista, de ahí que sea desigual, muchas veces confuso y todavía no constituya una alternativa de producción de una cultura de clase.

Por estas razones me parece necesario que iniciemos una clarificación crítica del estado actual del circuito y de sus posibilidades de evolución.

Esquemáticamente, quiero apuntar algunas ideas:

A) El circuito no es un fin en sí mismo, sino un medio para vincularse orgánicamente a las clases populares, lo que a su vez es la condición indispensable para romper con las concepciones populistas y avanzar hacia la elaboración de una cultura de clase, democrática y popular.

B) El valor de cambio de un espectáculo no se volatiliza mágicamente en el seno del circuito alternativo. En las condiciones del capitalismo y mientras este siga siendo el modo de producción dominante, el carácter mercantil de la producción artística no desaparece.

C) El desarrollo del circuito popular alternativo en el sentido de llegar a constituir, en el terreno teatral, una alternativa de clase similar a las elaboradas en otros terrenos como la enseñanza, la sanidad, el ejército, etc., no puede darse al margen de la lucha de clases populares por una sociedad más democrática.

D) Descentralización y popularización son en este momento los objetivos de toda acción cultural democrática. En cuanto a lo primero, las nuevas condiciones políticas

van a favorecer enormemente nuestro trabajo. En los próximos meses y sobre todo a partir de las elecciones municipales, se abrirán nuevos canales de distribución no-comercial que hemos de aprovechar decididamente. La multiplicación del circuito que esto conlleva contribuirá, sin duda, a favorecer la especialización regional de las compañías T.I. profesional, permitiendo una mayor racionalización de su trabajo. Apoyados en las organizaciones populares de base, hay que exigir constantemente dinero, locales, medios, nuevas leyes, etc., y denunciar del mismo modo las manipulaciones oportunistas que sin duda aparecerán al amparo de la marea democrática. El segundo aspecto (la popularización) es más conflictivo. Lo importante no es sentarse a discutir sobre el papel los contenidos, que debe tener una obra de teatro, sino reforzar por todos los medios ese encuentro con el público popular, hoy en su mayoría ajeno al teatro. En la confrontación entre ese público y los espectáculos avanzará indudablemente, la elaboración de una estética popular que responda a nuestras necesidades sociales. No partimos en esto de cero sino que contamos con la experiencia de estos últimos años en los que de forma embrionaria ha comenzado a surgir ese canal para una alternativa popular en el teatro. Por otra parte, y, sobre todo, a través de la progresiva "estabilización" de las compañías de T.I. profesional, podrá pasarse de la mera consideración del circuito como una alternativa de distribución a la tarea más ambiciosa de elaborar una alternativa de producción a partir de la animación cultural estable y la vinculación orgánica del trabajador de la cultura con su clase. Ahí radica, a mi modo de ver, la auténtica popularización. El peligro mayor de este proyecto es que caigamos en posturas gremialistas de defensa de intereses inmediatos, que nos enfrenten con otros compañeros: el T.I. no profesional, los grupos de base y las cooperativas de actores, con los cuales es necesario estrechar lazos pues nuestros objetivos son, en muchos puntos, comunes. Para nosotros, en definitiva, ni siquiera el T.I. profesional ha de ser un fin en sí mismo.

E) Volviendo al tema Estable-Itinerante, lo importante es el porqué-para quién y no el cómo-dónde hacer teatro. Estabilizar nuestro trabajo es conveniente porque redundará en una mayor racionalidad del mismo y ello no es incompatible (sino más bien todo lo contrario) con los objetivos de descentralización y popularización propios del T.I. profesional (pero no sólo de éste). Lo que puede suceder es que determinadas formas de estabilización pueden llegar a ser contraproducentes. Este podría ser



el caso del programa de J. A. Hormigón, formulado en sus trabajos teóricos. No ha de ser entonces nuestra actitud la de reaccionar anatemizando lo estable y levantando el pendón de lo itinerante, sino la de elaborar una crítica razonada del mismo y mostrar sus posibles insuficiencias.

### Anotaciones al programa de Hormigón

Partiendo, pues de que la tendencia lógica del T.I. profesional como alternativa cultural se dirige cada vez más a conseguir una mayor estabilización en su trabajo, interesa ahora distinguir entre esa estabilización a partir del T.I. y la propuesta de J. A. Hormigón.

La discusión podría establecerse sobre dos puntos: Si el programa de Hormigón es realizable a corto plazo y si es válido desde el punto de vista de la elaboración de la alternativa teatral que defendemos. ¿Es realizable este programa?

Tres aspectos hay que considerar aquí: En relación con los trabajadores del teatro, en relación con el público y en relación con la Administración.

En cuanto al primer punto, no cabe duda de que las propuestas de Hormigón encontrarían amplio eco entre los profesionales: Creación de nuevos puestos de trabajo, mayor seguridad en el mismo, desarrollo de la autogestión, etc. Desde este punto de vista, nada que objetar.

En el segundo punto, el acuerdo con el T.I. profesional es evidente. Recoge aquí Hormigón el análisis del T.I.: "Un proyecto descentralizador de esta magnitud y características no puede apoyarse en el esquema sociológico que preside hoy el consumo del teatro en España. Para que la descentralización pueda llevarse a cabo y ser real es necesario ampliar profundamente la base popular del público espectador"<sup>(11)</sup>.

En cuanto al tercer punto, señala Hormigón que "en cualquier caso es imprescindible la implantación de estructuras democráticas reales para que un proyecto cultural como es la descentralización teatral, pueda llevarse a cabo"<sup>(12)</sup>. Para mí, es aquí donde surge una diferencia notable entre la propuesta de Hormigón y la del T.I. profesional. Para este último, está claro que no hay que esperar a la implantación de esas estructuras democráticas reales para llevar a cabo la descentralización. Bien al contrario, la descentralización no es una simple orden ministerial extendida por un funcionario, sino un proceso de lucha por una cultura popular que si bien se ve afectado por las condiciones políticas generales (díganselo al



Escena de *D. Juan*, interpretada por el grupo Esperpento de Sevilla. (Foto: José P. Tamayo).

T.I.), tiene una cierta autonomía en su desarrollo. No ha de verse aquí una diferencia de matiz, sino de raíz Hormigón parte del convencimiento de que el T. Español en su totalidad está en coma y no ve otra solución que utilizar el aparato del Estado para revitalizarlo. "Por supuesto, una adecuada política teatral -escribe- sólo es concebible en un marco general administrativo en que la cultura sea considerada como un bien necesario, imprescindible para los ciudadanos, y todo ello se articule en una organización democrática coordinada por un Ministerio de Cultura desde donde puedan propulsarse y reunirse las actividades específicas de la cultura como creación y difusión al margen de las tareas educativas"<sup>(12)</sup>. Se explica, pues, su virulenta actitud frente al T.I., que con su práctica profesional cotidiana pone en tela de juicio el postulado fundamental de su teorización, demostrando que es posible avanzar en la descentralización-popularización no sólo sin el aparato del Estado, sino contra ese mismo aparato.

Llegados a este punto, aparece desnudo el talón de Aquiles del proyecto Hormigón. Si al margen del aparato del Estado no es posible realizar "una adecuada política teatral" todo programa transformador queda en suspenso en tanto que el control de esos aparatos administrativos se escape a las clases populares, y esto es algo todavía lejano en la España de hoy porque, como señala Enrique Llovet: "El nuevo Ministerio de Cultura, por excelentes que sean sus ideas y exquisito que se presente su comportamiento, no puede evitar y no va a evitar el hecho de que el modelo cultural que vamos a tener entre nosotros seguirá configurando un patrimonio, bastante cerrado, de manejo clasista, contenido homogéneo y difusión impuesta. El cerramiento nace de la división del trabajo que especializa a los supuestos creadores, atomiza y subdivide la creación y se opone tercamente a la imagen y surgimiento de una cultura global. El clasismo viene de la restricción de los bienes culturales, limitados a una circulación minoritaria, en permanente conflicto con cualquier otro proyecto de difusión. Sólo en este censo de restringidos destinatarios se admiten novedades, siempre que sean respetuosas con las reglas del juego y sean, además, económicamente rentables. (Cualquier intento de ensanchar ese campo -como, por ejemplo, la animación cultural básica en un programa socialista- levantará el miedo a la contestación cultural y provocará un rápido proyecto de estrangulamiento). La homogeneidad viene impuesta por el carácter alienante de todo el actual sistema cultural, suplementario de los otros sistemas y cómplice de



su permanencia"<sup>(14)</sup>. En pocas palabras, mientras el aparato del Estado continúe en manos de la burguesía, la política cultural que emane de allí no será otra que la política cultural de la burguesía.

Ahora bien, esta consideración no debe llevarnos a despreciar olímpicamente las posibilidades que nos abre la democracia burguesa para utilizar determinadas instancias de la Administración Pública. Muy al contrario, desde el primer momento (momento que ya está aquí) hay que plantear la batalla por el control de todos los órganos administrativos explotando las contradicciones entre la ideología liberal que presume la asunción del poder político por el pueblo y la estructura de dominación de clase que subyace bajo el entramado ideológico.

### La forma teatral dominante

J. A. Hormigón no acepta, evidentemente, este análisis y en descargo de su teorización argumenta: "Llegados a este punto sé que muchos tacharán mi propuesta de utópica e ilusoria. Por eso me apresuré a decir que esta estructura... es la forma teatral dominante en todos los Países de Europa"<sup>(15)</sup>. Craso error. No debiera Hormigón, otras veces tan riguroso, apresurarse tanto. Si lo que quiere decir es que el Estado burgués puede perfectamente y de un plumazo multiplicar el número de Teatros Nacionales hoy exis-

Sobre estas líneas, *El retablo del flautista*, de J. Teixidor, representado por Tábano en 1970. *Ahola no es de leil*, de A. Sastre, en página siguiente.

tentes, por poner un ejemplo, entonces tiene toda la razón. Es una simple cuestión de presupuesto. Pero, la multiplicación de los Teatros Nacionales sería una simple medida reformista que no supondría ningún cambio cualitativo en la actual estructura teatral española. Una medida así no iría más allá del mero filantropismo burgués que tan agudamente el mismo Hormigón ha denunciado, señalando cómo en esta banalización idealista, la cultura deja de ser un privilegio de poderosos, dándose con igualdad a todos. Unidos por la igualdad de participación en la cultura -según ellos- la lucha entre las clases desaparece; el álito poético del espectáculo teatral hermana a todos en esta celebración fraternal.

De esto se deduce no sólo la perniciosa influencia ejercida por una concepción superficial del teatro, sino también un confusiónismo total hacia las causas profundas que fragmentan una sociedad en clases y capas, causas que sólo una vez desaparecidas conseguirán la total y absoluta coherencia social... toda la orientación del TNP... las casas de cultura francesas, la Volksbühne alemanas, el Teatro

Nacional Inglés o Sueco no hacen sino seguir esta idea global de fusión de clases, sometidas a la magia y al impulso vivificador del espectáculo teatral<sup>(16)</sup>.

Esa es, ciertamente, "la forma teatral dominante en todos los países de Europa" y basten las palabras de J. A. Hormigón para deshacer la ilusión. No es esa la alternativa cultural democrática que necesitamos, porque en esencia ni es alternativa ni es democrática.

Suponiendo que un día fuera realizable, ¿estaríamos ante el camino correcto?

La concepción de Hormigón de la alternativa teatral se basa en la idea de que es necesario liberar al teatro de la servidumbre empresarial, de su comercialización, de su conversión en mercancía inevitable en el régimen de producción capitalista. Coincide en esta apreciación con la práctica que viene manteniendo el T.I. profesional, que trata asimismo, a través del circuito alternativo, de cooperar a levantar lo que Bozal, en el artículo antes citado, definía como "una opción diferente, que puede llegar a ser hegemónica, en la que predomina el valor de uso sobre el de cambio". En realidad, también para Hormigón, se

trata de construir un circuito alternativo, sólo que en lugar de apoyarse inicialmente en las organizaciones populares de base, como pretende el T.I. profesional, lo que a su juicio constituye una ingenuidad espontaneísta, se trataría más bien de impulsar desde arriba, a través del aparato del Estado (lo que en principio no excluye el aprovechamiento al máximo de las iniciativas de base, incluidas las del T.I., quiero creer), una política cultural de nuevo tipo, democrática, que suponga una total renovación de la actividad teatral española.

Ya se ha hablado más arriba de la difícil viabilidad de este programa. No hay por qué insistir más. Supongamos ahora que nos encontramos en condiciones de hacerlo posible en su integridad, sin adulteraciones. ¿Cuáles serían las consecuencias?

Como la intervención del Estado no se limitaría al mero fomento de las iniciativas privadas, sino que perseguiría una total remodelación que condujera la actividad teatral al sector público, no se escapa a Hormigón la necesidad de encontrar una técnica jurídica que legitime tamaña intervención. Esta técnica no es otra que la declaración de servicio público.

## Teatro como "servicio público"

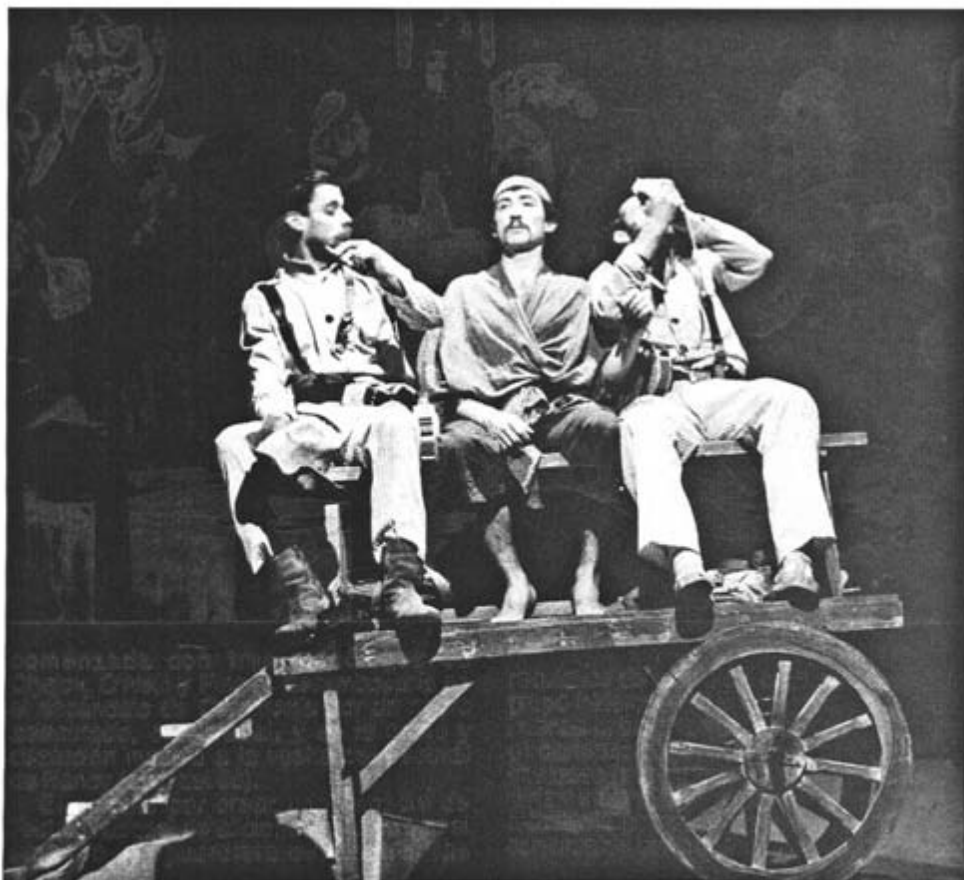
La idea de la intervención económica del Estado, como correctora del libre juego de las leyes naturales, superación de la vieja tesis del liberalismo, es relativamente moderna y su aceptación creciente data de la crisis del 29 y la ulterior postguerra mundial. Ante la evidencia de que la libre competencia no puede ya responder naturalmente, a las necesidades complejas del capitalismo monopolista, la burguesía acepta la intervención del Estado y la teoriza política y jurídicamente. Este fenómeno de quiebra teórica del liberalismo es el que facilita en el plano ideológico la asunción por la burguesía del programa socialdemócrata, cuya concreción inmediata era la intervención decidida del Estado en todos los órdenes de la vida social. Se convierten así, finalmente, los antiguos partidos obreros (o mejor dicho, sus Estados Mayores) en los gestores de negocios del capital monopolista, especialmente buscados en los momentos de crisis.

Y la respuesta en el plano jurídico a las nuevas necesidades sociales es la técnica del servicio público. (El término tiene una larga tradición histórica, pero su construcción doctrinal moderna es cualitativamente diferente). Un manual universitario resume así: "La idea de servicio público surge no solo conectada a la obra pública y al contrato administrativo, sino también como procedimiento para que una determinada actividad particular quede sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración"<sup>(17)</sup>.

Es en este marco donde Hormigón quisiera ver situada la actividad teatral sometida más fuerte y directamente a la potestad doméstica de la Administración. De este modo, podría realizarse coherentemente el conjunto de sus propuestas como un todo, ganando en rapidez y eficacia y favoreciendo la atenuación de los costes sociales.

Declarado el teatro "servicio público" cabrían entonces varias posibilidades de funcionamiento: O bien la Administración se hace cargo directamente de la gestión (algo así como nuestra actual televisión), o indirectamente bajo diversas fórmulas posibles como la delegación (por ejemplo la Seguridad Social y Radiofusión), el arriendo (Radiofusión), el contrato consorciado (zonas francas) o el simple contrato (Compañía Transatlántica). O bien la Administración, manteniendo el servicio público integrado, permite la concurrencia de la iniciativa privada en el sector.

De todas estas fórmulas el primer bloque, que implica la exclusividad de la Administración sobre el sector teatral, me parece absolutamente rechazable. El





ejemplo de nuestra RTVE (y me refiero sólo a los aspectos organizativos) es altamente ilustrativo de adónde nos podría conducir. Otro ejemplo más espinoso pero elocuente es el de los Países del Este. Aunque Hormigón no se ha pronunciado todavía es de suponer por sus referencias al teatro en el Oeste de Europa que de alguna manera la última fórmula le parece la más idónea. Dada la estructura actual del teatro en España no parece posible otra solución.

En este caso seguiría funcionando como hasta ahora el teatro comercial, y es de esperar que igualmente el T.I., como empresas del sector privado y junto a éstas se desarrollaría, bajo los auspicios del Estado, un sector público compuesto por los CDE que constituirían un circuito alternativo donde el teatro, liberado del constreñimiento del valor de cambio, deje "de ser una mercancía banal en el zoco de intermediarios y logreros y se convierta en medio de relación, comunicación, movilización y conocimiento de todo un pueblo que busca su identidad y su futuro libre, independiente y justo".<sup>(18)</sup>

Y en este sector público, a la sombra benéfica del aparato del Estado (benéfica porque se parte de que todo esto tiene lugar en una democracia social avanzada donde las masas populares ejercen un estrecho control sobre el Poder), podría ocurrir que se obtuviesen avances hoy impensables. Y sin embargo tengo la sensación de que a ese mismo hipotético punto se puede llegar por otros caminos (la alternativa del T.I., tal como se va perfilando) sin jugar con la siempre peligrosa maquinaria de la burocracia. ¿La estatización que late bajo las propuestas de Hormigón no entrañaría una decidida vinculación de la práctica artística?. Mucho me temo que sí. Desgraciadamente, existen muchas experiencias históricas que confirman este temor y ninguna, hasta hoy, que lo disipe. ¿Acaso no sería mejor evitar este tipo de vinculaciones estatistas y orientar nuestros esfuerzos en materia de política cultural a desarrollar desde abajo, desde las unidades más simples del tejido social, la organización de la nueva cultura aún a riesgo de derrochar energías y volver una y otra vez sobre nuestros pasos para corregir los muchos (y a menudo fecundos) errores?. Todo esto puede parecer muy caótico pero, en frase de Alfonso Sastre, "la organización política de la variedad poética... se ha demostrado en la práctica como imposible. El intento de evitación administrativa de lo caótico produce el pseudoorden propio de lo burocrático"<sup>(19)</sup>.

Llegados aquí, sólo cabe la elección de una de las dos vías, con todos los riesgos

que esto supone. En el fondo, más que nada, es un problema deontológico que responde a dos distintas concepciones tácticas acerca de la transformación de la sociedad: una, la de quienes estiman que en definitiva son las directivas políticas las llamadas a conducir ordenadamente el proceso del cambio social, y otra la de quienes piensan que la aportación de las mayorías populares (las masas) es decisiva y al margen de ellas no caben sino prácticas políticas viciosas aunque se ejecuten en su nombre.

## Estabilizar el trabajo, rechazar el estatismo

Frente al programa de Hormigón, en el terreno teórico, frente al programa de la Administración en el terreno práctico (y podría ocurrir que éste se disfrazara de aquél), el T.I. debe oponer otro que partiendo de las experiencias obtenidas hasta ahora en cuanto a la alternativa de distribución y recogiendo las nuevas posibilidades que en este sentido ofrece la democracia liberal, incorpore así mismo una alternativa "de producción", de los espectáculos que pueda ser generalizada hasta constituir a largo plazo la forma de producción dominante. Y en mi opinión en los trabajos teóricos de Hormigón hay muchas ideas aprovechables acerca de todo esto. Recoger estas ideas de forma crítica, sin caer en la tentación "estatista" puede ser muy provechoso para el T.I.

1. Rechazar el "estatismo" no es sólo una postura moral. El T.I., como ha venido haciendo hasta ahora, debe luchar por mantener la práctica teatral como una actividad libre, abierta a todos los ciudadanos que lo deseen. La práctica artística no es comparable con la práctica científica sobre la que puede aceptarse la exigencia administrativa de capacitación expresada a través de un título o patente estatal que venga a garantizar el nivel de conocimiento que se estime como mínimo en cada momento. Muy al contrario, cualquier restricción al ejercicio de la práctica artística como de cualquier práctica cultural se convierte indefectiblemente en una censura ideológica por parte de los detentadores del aparato del Estado. En el caso concreto del teatro esto es válido incluso para planteamientos del tipo de exigencia de un título de licenciado por una Escuela de Arte Dramático o similares, que, dado el carácter clasista de la estructura educativa española, supondría un freno brutal a las posibilidades de desarrollo de compañías surgidas de la animación cultural en fábricas, barrios, etc.

2. Rechazar el "estatismo" no quiere

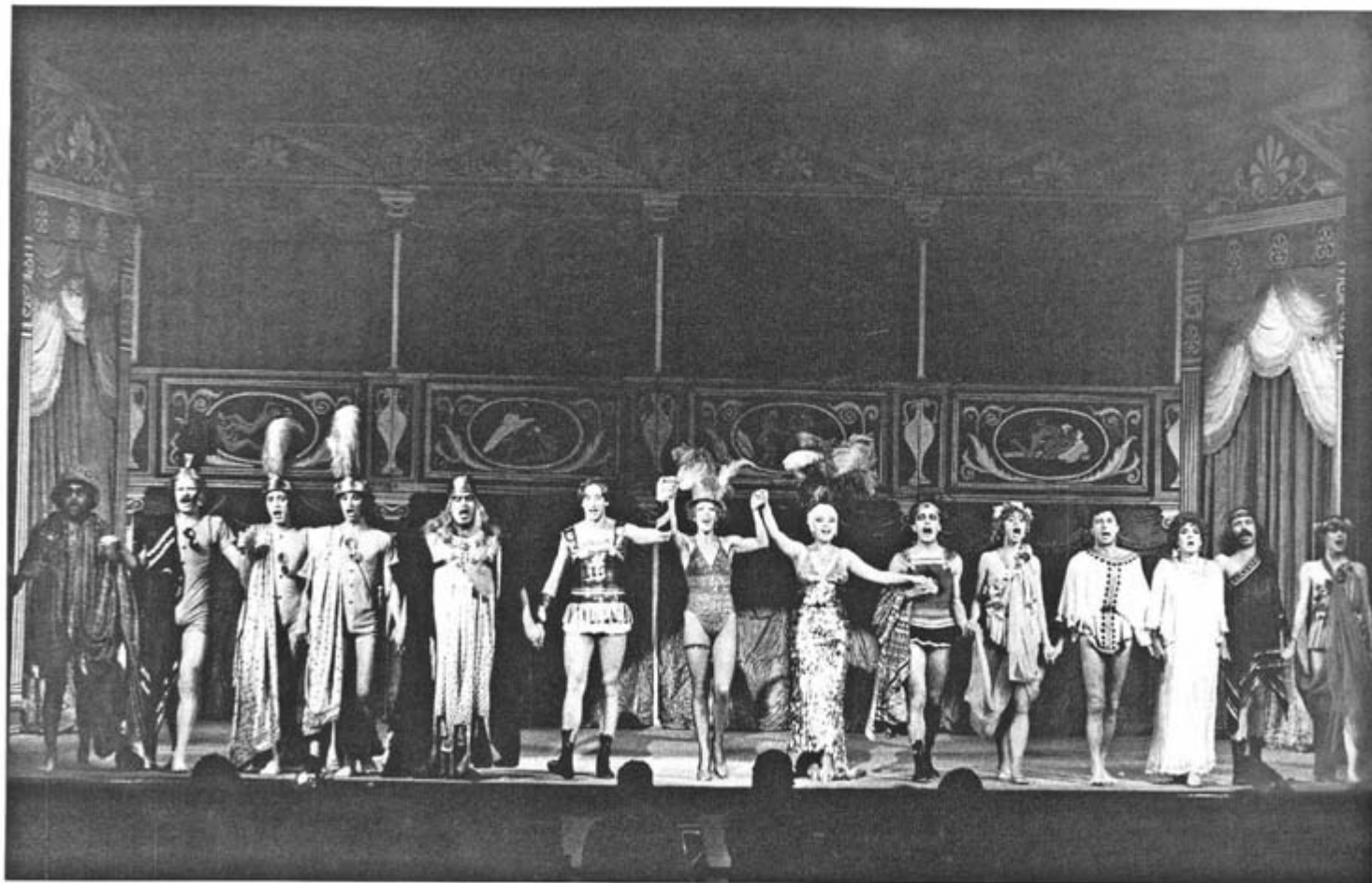
decir abstenerse de todo contacto con la bestia parda del Estado. Por el contrario es necesaria una actitud de combate y para que esa actitud dé frutos positivos es necesario elaborar un plan de batalla, elegir el terreno y aglutinar en torno a nosotros el mayor número de fuerzas posible.

## Teatro Independiente: nuevas tareas

La burguesía va a necesitar en los próximos tiempos un refuerzo muy considerable en sus aparatos ideológicos. Los métodos sanguinarios del franquismo, que en última instancia se reducían a la represión, ya no pueden servirle. Así pues, no tardará en poner en pie un programa cultural orientado por una parte a obtener el consenso del ciudadano medio y por otra parte a conseguir la colaboración del mayor número posible de profesionales, sin lo cual no sería factible lo primero. En el terreno teatral va a ofrecer mejores condiciones de mercado a los empresarios privados, del tipo de ayudas económicas, desgravaciones fiscales, liberalización de la censura, etc... y sobre todo (y aquí el único freno con que tropieza actualmente es la crisis económica) va a fomentar los Teatros Nacionales cambiando su nombre, atajando la corrupción en lo posible, dinamizando sus estructuras obsoletas, incorporando a nuevos profesionales que apunten y etc. etc., es decir, levantando un tinglado "de prestigio", que bajo su control le permita proyectar sobre la sociedad la imagen de la "alta cultura", el gran teatro libre ya del corsé policiaco con que lo oprimía el fascismo y que de este modo se presentará como algo nuevo, distinto (o incluso antitético) a sí mismo.

Denunciar esta maniobra mostrando su auténtico contenido de clase es insuficiente si esto no va acompañado de una respuesta político-cultural que pueda resultar operativa.

No creo equivocado pensar que los órganos inferiores de la Administración territorial van a ser la encrucijada donde tropiecen las distintas alternativas prácticas de organización social. Es ahí donde los partidos democráticos y socialistas van a poder mostrar cómo se aplican sus esquemas teóricos, descubriendo sus insuficiencias y ensayando continuamente fórmulas más eficaces. Por supuesto que esto es más que cuestionable, visto el papel que hasta ahora vienen desempeñando estos partidos, pero el hecho es que van a poder, al menos teóricamente. Concedámosles el beneficio de la duda y alimentemos nuestras esperanzas con la



*La bella Helena*, de M. Halevy y P. Hacks, por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas).

consideración de que en el terreno de la acción municipal, y sobre todo en las ciudades medias y pequeñas, cabe una mayor iniciativa para las bases de estos partidos que dará como resultado una mayor dinamización de la práctica político-cultural.

Pues bien, en ese terreno de la política municipal se abren nuevas posibilidades para realizar nuestros objetivos de popularización y descentralización. Hay que reivindicar, apoyándose en las organizaciones ciudadanas y populares de base, todo tipo de medios para la animación cultural democrática. En primer lugar se deben reclamar locales porque este es el punto en que hoy nos encontramos tapados sobre todo en las grandes ciudades. Si se abriera un cierto número de Centros

Culturales sobre esta base, autogestionados democráticamente por sus miembros, podrían aprovecharse al máximo los esfuerzos de quienes, como el T.I., tratan de hacer realidad una alternativa cultural de clase.

La organización interna de estos centros y su relación con la administración no puede trazarse con un tiralíneas teórico y probablemente adoptará formas muy diversas, en dependencia con el grado de presencia de las fuerzas democráticas en los órganos de la Administración local.

Por otra parte, junto a estos centros, producto de la actividad política de las organizaciones ciudadanas de base, va a abrirse en el terreno de la actividad sindical otro canal, hasta ahora prácticamente inexistente, de distribución para la cultura democrática. Ya en la legislación fascista se preveía en el régimen jurídico interno de la empresa un apartado de Acción Cultural que, salvo contadísimas excepciones, no vino a ser otra cosa que una vía más para las corruptelas fiscales. Reivindicando el control de este apartado y exten-

diendo progresivamente sus actividades, los trabajadores van a ofrecernos una nueva posibilidad de acercar nuestro trabajo a un público popular.

Un tercer apartado importante lo van a constituir las actividades culturales en el mundo de la enseñanza, donde ahora se va a generalizar el control por la base (enseñantes y alumnos) de los presupuestos económicos de los diversos centros. Y esto tanto en la Universidad como en los Institutos BUP, los centros de enseñanza profesional e incluso en algunos centros privados.

Y por último, en las grandes ciudades, aprovechando la inevitable liberalización de la legislación de locales, van a poder abrirse nuevas salas que escapen al control del oligopolio empresarial y que permitirán a compañías independientes y a cooperativas de actores venidos del teatro comercial estabilizar su trabajo sobre la base de autodistribuir sus espectáculos.

En todos estos terrenos va a rentar mucho la actitud de la Administración, bien potenciando, bien obstaculizando estas

iniciativas. Lo ideal sería contar con la suficiente fuerza social, con el apoyo de organizaciones sindicales y políticas, como para imponer una política cultural de fomento, o al menos de abierta tolerancia. Desgraciadamente todavía estamos muy lejos de ese ideal y la Administración va a contar con un gran margen de discrecionalidad para realizar su actuación, sin grandes cortapisas, en el sentido de su política natural, la política de la burguesía monopolista, de revitalización de la alta cultura y hostigamiento (más o menos disimulado) de las iniciativas culturales democráticas. Y no es otra cosa lo que en el terreno teatral ha comenzado a preparar la Dirección General de Teatro con su proyecto de Centros Dramáticos Estables que, embozándose en los papeles de Hormigón en cuanto a sus enunciados teóricos, no viene a ser otra cosa que la introducción en nuestro país (con las formas raquíticas que corresponden a nuestra oligarquía) de lo que es hoy la forma teatral dominante en los países del occidente europeo a los que nos hemos referido más arriba.

Por todo ello hoy se hace más necesaria que nunca la elaboración de una política cultural por parte de sindicatos y partidos democráticos adecuada a las actuales circunstancias y, en el terreno concreto de la actividad teatral, el Congreso de Teatro debe dirigir prioritariamente sus esfuerzos hacia este objetivo, tratando de imponer el mayor control democrático posible sobre los presupuestos y las actividades de la Administración en nuestro sector.

## NOTAS

- (1) Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente, publicado en *Pipirijaina*, nº 1 p.: 7.
- (2) Juan Antonio HORMIGÓN, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Edit Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1974, p.: 29.
- (3) Informe citado, pág. 7.
- (4) *Teatro, realismo y cultura de masas*, p.: 27.
- (5) *Idem* pp.: 136-137.
- (6) J. A. HORMIGÓN, "Los teatros independientes en la encrucijada", *Informaciones*, Madrid 25-3-76.
- (7) J. A. HORMIGÓN, "Hospitalet, Semana de Teatro", *Informaciones*, Madrid 8-7-76.
- (8) *Idem*.
- (9) Valeriano BOZAL, "Lucha ideológica y cultura popular", *En Nuestra Bandera*, nº 85.
- (10) *Idem*.
- (11) *Teatro, realismo y cultura de masas*, p.: 31.
- (12) *Idem*, p.: 24.
- (13) J. A. HORMIGÓN, "Los teatros nacionales en el futuro", *El País*, Madrid 4-3-77.
- (14) Enrique LLOVET, "Sin ilusión", *El socialista*, Madrid 11-9-77.
- (15) J. A. H., "Los teatros nacionales en el futuro", *El País*, Madrid 4-3-77.
- (16) *Teatro realismo y cultura de masas*, p.: 153-154.
- (17) RODRÍGUEZ-OLIVER, PAREJO Y DE LA TORRE, *Derecho Administrativo*, Madrid, 76 edita UNED p.: 475.
- (18) Artículo citado *El País*, 4-3-77.
- (19) Alfonso SASTRE, *La revolución y la Crítica de la Cultura*, Edit. Grijalbo, Barcelona, 1971, p.: 165.

# TEATRO INDEPENDIENTE, ¿RESURRECCIÓN O AUTOPSIA?

GUILLERMO HERAS

En los tres años de transición política han desaparecido gran parte de los grupos independientes que mantuvieron durante la dictadura una práctica teatral descentralizadora y propusieron un esbozo de alternativa a la situación del teatro, cuyo denominador común fue el antifranquismo. Ahora, cuando se extiende una crisis de identidad entre las gentes que sobreviven de aquel movimiento, en el que hasta el propio concepto está en tela de juicio, se anuncian por parte de la Administración propósitos de resurrección. ¿Es la hora de la resurrección o de la autopsia?

Desde hace tiempo está de moda, entre nosotros, hablar de "crisis de teatro". Los santones o gacetilleros de turno relatan desde sus medios de difusión la crónica de obviedades: el abandono progresivo del público del teatro, la carencia de estrenos de autores españoles, la ineficacia de la Administración, la falta de riesgo de nuevas propuestas... Todo esto, lo único que suele vehicular es un discurso de llores y lamentos, en vez de un intento de análisis materialista de las múltiples contradicciones que el trabajo teatral conlleva en sus planos artístico, económico, ideológico y político, al resolverse cotidianamente en la realidad.

En este momento en que la crisis del teatro independiente no va a tener más remedio que resolverse en diferentes opciones de política teatral, y en plena borrachera de democracia burguesa, hay quien se avergüenza de su pasado gupal y quien, obviando los resultados obtenidos, no está dispuesto a admitir el trabajo realizado por el Teatro Independiente. Por eso, estas notas quieren ser una reflexión para navegantes olvidadizos, más que un deseo "retro" de resucitar fantasmas. Todo intento de transformación va ligado a unas constantes históricas que se complemen-

tan con la práctica realizada en cada situación concreta.

Hay que recordar sin nostalgia, pero también sin amnesia que:

Los montajes realizados por el grupo de T. I., fueron la respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantos empresarios cerriles, centralizado en Madrid y Barcelona, reprimido por una Administración neofascista a través de sus múltiples órganos de control y censura.

Desarrollaron una investigación estética que el teatro comercial no permitía, lucharon por una política de distribución de los espectáculos; buscaron los públicos marginados del hecho teatral; practicaron precios asequibles, creando redes de distribución paralelas distribuidas por todas las nacionalidades y regiones del Estado.

Lucharon contra el paro; crearon cooperativas autogestionarias; insertaron formas de producción democráticas; evitaron el estrellismo y las jerarquizaciones; practicaron el trabajo en colectivo.

Denunciaron la política de la Administración y se enfrentaron a sus Aparatos Teatrales -Ministerio de Información y Turismo, Ley de Policía y Espectáculos, en estrecha colaboración con los Aparatos Represivos- policía, gobiernos civiles, bandas incontroladas, caciques de turno, etcétera.

Representaron al país en los festivales internacionales y viajaron por los circuitos de la emigración en sus propias furgonetas, haciendo miles de kilómetros.

Entraron en contacto con los nuevos autores españoles: en unos casos participaron en creaciones colectivas; en otros a través de montajes específicos de sus obras. Contribuyeron a mostrar que no todo era la estupidez reinante en los escenarios de consumo.

Pero junto a estos hay una columna paralela donde recopilar los múltiples fallos de táctica y estrategia del trabajo de los grupos. Así se puede señalar:

La falta de análisis del teatro como práctica significativa, inscrita por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Es decir, una práctica que se inserta en la lucha de clases y que se concreta en el combate entre la ideología burguesa y la ideología proletaria, o más concretamente entre idealismo y materialismo.

La continua confusión creada entre práctica artística y práctica política así como su ausencia de articulación dialéctica.

El origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos y en consecuencia su ambigüedad y sus repetidas incursiones en terrenos de





*Titus Andronic*, de William Shakespeare, interpretado por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas).

práctica no materialista, como el individualismo, o la falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados.

La falta de investigación del teatro como una práctica específica. Muchas veces la estrechez y el dogmatismo de los planteamientos estéticos reproducía las claves de los espectáculos de las clases dominantes.

Gran parte de los espectáculos cayeron en el redentorismo y el populismo políticos, cuando lo que pretendían era una supuesta clarificación conceptual para los públicos a los que se querían dirigir.

Debido a la precaria situación económica, se convirtió en hábito la falta de rigor en el planteamiento del sistema de producción, por lo que unido a la falta de subvenciones desaparecieron gran número de grupos.

Pero no nos engañemos, aquellos polvos trajeron estos lodos. Estos dos últimos años hemos atravesado un tiempo de silencio en el que los restos del naufragio del movimiento de grupos han intentado acoplar sus planteamientos a la realidad luchando de un modo individual, sin

apenas contactos entre sí, en un delicado equilibrio entre la mala conciencia y el olvido de los propósitos de unidad que surgieron en otras épocas, aunque tal vez vinieran presionados por causas suprateatrales. Estas reflexiones están escritas en Madrid y no pretenden hacerse extensivas a otras partes del país, entre otras cosas, porque fuera del entorno madrileño se han producido los fenómenos teatrales más interesantes de la etapa posfranquista, desde el punto de vista artístico y organizativo.

Dividiremos la problemática en dos bloques, por un lado los problemas emanados de la Administración y, por otro, los niveles más internos y específicos de los propios grupos.

## I. Dos años de transición administrativa

Cuando aparentemente una democracia reemplaza a una dictadura, se produce un espejismo según el cual podría parecer que las instituciones abandonan inmediatamente los moldes de la burocracia fascista para convertirse en organismos de gestión. El paso de los señores Mayans y Pérez Sierra por la Dirección General de Teatro no permitió siquiera gestar el espejismo. Mayans inundó su gestión de un idealismo paternal lleno de buenas pala-

bras y nulos hechos. Pérez Sierra practicó una política de hermetismo y silencio, basando su programa en un aparente apoyo exclusivo a los llamados teatros estables. Entre los dos consiguieron, en gran medida, el desmantelamiento de muchas células de Teatro Independiente ahogadas por la falta de ayudas y subvenciones. En 1977 existían en Madrid 17 grupos profesionales. Hoy, apenas puede sobrevivir media docena con propuestas de trabajo coherentes. Fue en la temporada 1977, precisamente, cuando la ATIP (Asamblea de Teatro Independiente Profesional), se volcó en acciones inmediatas, desde la publicación de manifiestos, ruedas de prensa, pasacalles hasta el encierro durante veinte horas en el Teatro María Guerrero. Sin embargo, todos los esfuerzos por recibir una subvención colectiva que autogestionar se estrellaron en los despachos oficiales. Lo mismo ocurrió meses más tarde con el proyecto de la CETIM (Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid), formación surgida de la ATIP aglutinando a 16 grupos, que tenían en su historial un repertorio de 74 montajes, 15.000 representaciones, 4 millones de espectadores y 2 millones de kilómetros recorridos. El proyecto que se presentaba era ambicioso. A cambio de 20 millones de pesetas (ni siquiera millón y medio por grupo), la CETIM se comprometía a duplicar sus actividades, tanto a lo que se refiere a los espectáculos como a la apertura de salas, talleres en barrios, mejoramiento de infraestructura, caja común para casos de paro, pagos de la seguridad social, etcétera.

A la interpelación socialista en el Senado donde figuraba la pregunta sobre este proyecto, nunca contestó el ministro Pío Cabanillas. Tampoco se obtuvo respuesta del señor Pérez Sierra en las sucesivas reuniones de la comisión negociadora: una planificación itinerante no merecía el beneplácito de un informe positivo.

La pieza monumental de la política de Pérez Sierra fue poner en marcha "su" Centro Dramático Nacional. Muy pocas cosas más pudimos saber de su gestión teatral. Fue un Director parco en declaraciones, por lo que habrá que investigar en otros lados sobre cuáles fueron las ideas dominantes de ese momento. Curiosamente, sobre ese silencio administrativo adquieren especial relieve opiniones como las que veían la luz en *Hoja del Lunes* y *El País*, debidas a la sagaz pluma del señor Haro Tecglen. Estas consejas van desde lo económico a lo sociológico, de lo estético a lo cotidiano y nada tendríamos contra ellas de no ocultar en muchos de los casos un discurso profundamente reaccionario,

además de no ser justificable que el prestigio ganado en otro tiempo como comentarista demócrata y de izquierdas pueda esconder una latente práctica inquisitorial. Como ejemplo, baste reseñar su artículo publicado el 5-3-79 en la *Hoja del Lunes* dedicado a -mejor sería decir contra- la sala barrial de El Gayo Vallecano, y del que extractamos su comienzo:

"La Sala y la Compañía de 'El Gayo Vallecano', son un intento de barrio. Sus condiciones por ahora no son como para estimular la creación de otros, a menos que continúen siendo estímulos, factores como la lucha, la dificultad, el esfuerzo y la vocación".

¿Qué otros estímulos quedan mientras la Administración siga empleando la discriminación económica y estética -que son evidentes formas de censura- para seguir repartiendo las subvenciones? Los grupos ya están hartos de padecer el sambenito de héroes; mártires o místicos de la pobreza, cuando estos calificativos no son el resultado de una elección, sino la consecuencia impuesta por un sistema que aún sigue viendo el teatro desde una perspectiva mercantilista o de simple valor de prestigio.

## II. Problemas internos. Desaparición de los círculos paralelos

Uno de los factores básicos del actual desconcierto de los grupos madrileños, a diferencia de los de otras nacionalidades o regiones, es la carencia de un circuito alternativo bien organizado, que les permita sobrevivir sin tener que aceptar las desfavorables condiciones de la empresa privada, tanto en lo económico (fórmula del 50 por 100) como en lo ideológico (determinación de un público burgués, manipulación estética, sumisión al "star-system" del teatro comercial al uso, etcétera). Durante la dictadura se abrieron unos canales de distribución, generalmente controlados por militantes o fuerzas políticas en la clandestinidad. Al regularse la vida política estos fueron perdiendo interés por realizar actos culturales, ya que era políticamente más rentable organizar directamente el mitin. A pesar de las buenas intenciones, hasta el momento ninguna organización de izquierda -ni sindicato, ni partido- tiene un planteamiento coherente de la cultura como medio fundamental de comunicación, fuente de placer o motor de la lucha de clases. Unas cuantas frases ideologizadas, colocadas al final de sus programas de política general, no hacen sino corroborar la auténtica catalepsia imaginativa que está viviendo un

país que, curiosamente, tiene fama de todo lo contrario. El tema merece estudiarse en profundidad, pues lógicamente va unido a todo un proyecto de auto-organización de la clase obrera, y eso, hoy por hoy, parece estar incluido, para demasiada gente, en el catálogo de las utopías.

## Un lenguaje teatral estancado

El factor más específico de la configuración de cualquier práctica artística es su propio lenguaje, pero este país carece de una tradición en la investigación teórica, por lo que al teatro se refiere, ya que se sigue considerando a esto como una práctica artística menor. Existe, por un lado, el culto a los clásicos inscrita en un sacrosanto museo arqueológico, y al otro el desprecio al trabajo teatral realizado por "ciudadanos dignos de toda sospecha". Todos los tópicos formados a partir del teatro concluyen en entender el montaje como un producto de la intuición, de la genialidad, de los valores innatos, o cualquier estupidez por el estilo. Lejos de esta verborrea idealista, queda la concepción que entiende el teatro como una práctica artística específica, provista de un complejo entramado de signos materiales -el actor, la voz, el cuerpo, la luz, el espacio escénico, la música, etcétera-, articulados a través de un código propio que, al resolverse en su relación con el espectador, determinan si los espectáculos son o no coherentes. El T. I. constituyó un lenguaje contra toda la simbología franquista, pero a cambio quedó profundamente marcado por la represión exterior y por la constante autocensura. Sus claves eran el chiste de doble sentido, el uso de los estilos enraizados en la tradición popular, los símbolos camuflados, la criptología, la farsa, el sarcasmo y ese cierto mal acabado final, que se justificaba por querer dar naturalidad y frescura al montaje, cuando, en realidad, no hacía sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta. Es cierto que se boicotearon los códigos dominantes con propuestas estéticas cargadas de aparente modernidad, pero esto no justifica el sobrevalorar los resultados obtenidos, sobre todo si se contempla desde la actual etapa de transición, en la que muy pocos montajes han sabido dar respuesta estética a la nueva sensibilidad.

La salida a esta encrucijada pasa necesariamente por el replanteamiento crítico de los lenguajes anteriormente empleados, así como por la transformación radical del sistema de producción de los espectáculos. Quizá vaya apareciendo entonces la necesaria síntesis entre el signo artístico y la forma de cómo se ha producido para

clarificar a continuación la diferencia entre práctica política, artística e ideológica, sus relaciones y su grado de autonomía.

## La organización interna

Se trata del aspecto más críticamente debatido durante todos estos años. Cada miembro del T.I. ha sido casi un militante que servía a unos ideales de política teatral. Cualquiera de los múltiples estudios que nos hablan de la crisis de la militancia política serviría para explicar también el desencanto presente en este sector. La austeridad, las dificultades económicas, las censuras y autocensuras, el autodidactismo constante, el desprecio por parte de otros sectores profesionales, las crisis personales producidas por el largo contagio cotidiano, viajes, alojamientos, descargas, montaje de escenario, representaciones, la convivencia forzada... han ido disminuyendo considerablemente el número de personas dispuestas a seguir trabajando en los grupos. La mayoría de los actores del T.I. se sienten ahora tentados por los Centros Dramáticos Estables, o por cualquier otro proyecto que pueda acabar con el fantasma de la inestabilidad, mientras que el resto sobrevive, abrumado ante la cantidad de problemas que deben acometerse cotidianamente. El resultado es una auténtica paralización en el proceso de renovación de gentes dentro del T.I. Puestos a sumar desgracias, hay que añadir la progresiva falta de formación profesional, las graves carencias de compromiso con las nuevas necesidades estéticas y políticas, el continuo mal entendimiento del trabajo colectivo, que en lugar de articularse como un sistema de producción materialista, se utiliza como forma de enmascarar la mediocridad, y a veces, hasta la imposibilidad de conseguir trabajo en otro lugar. El cuadro parece derrotista, pero en realidad no es más que el estallido real de la doble crisis estética y económica.

## Un punto de inflexión en el momento actual

La prensa ha publicado las declaraciones del nuevo Director General de Teatro, Alberto de la Hera. Casi por primera vez se promete ayuda y promoción al T.I. Si a esta declaración de buenos principios, unimos el reciente triunfo de los partidos de izquierda mayoritaria en gran parte de los municipios del país parece obvio constatar que nos encontramos en un punto de inflexión. Por eso, más que nunca, debemos desconfiar de la dulce melodía de



*¿Qué negocio no es estafa?*, interpretado por Esperpento. (Foto: Carlos Ortega).

antiguos buenos propósitos y encarar los problemas de una manera activa. Lo demás es inútil retórica de manifiesto coyuntural, práctica muy extendida en otro tiempo con la que enjuagábamos nuestra mala conciencia. Esa política activa debe desenmascarar los discursos que se queden en el terreno de las buenas intenciones y nulos resultados. Es necesario terminar de una vez con toda la vergonzosa normativa vigente de los tiempos franquistas -Ley de Policía de Espectáculos; impuestos que no se sabe adónde van a parar; discriminación en todo lo referente a la Seguridad Social; Ley de Apertura de locales; carencia de un estatuto para grupos y cooperativas; permanencia de censuras; normas arbitrarias para el reparto de subvenciones...-, pero además es

precisa una integración de todos los sectores profesionales en organismos de participación y cogestión con la Administración. Sin estas bases generales, muy poco se avanzará en el terreno de la superestructura, y sin esta transformación de muy poco servirá la euforia repentina tras las subvenciones concedidas a unos cuantos grupos para ayudar a cubrir las necesidades más inmediatas de un par de montajes. Es urgente un plan concreto de justo reparto, y una campaña de relanzamiento y promoción de todas las actividades teatrales por parte de organismos estatales, locales y autónomos. Sin ese plan, las subvenciones serán una coartada de justificación para unos y otros, y se reducirán a ser "pan de hoy y hambre de mañana". Por otra parte, la falta de experiencia de los grupos en el manejo de los fondos públicos hace prever, si no se hace con mucho cuidado, un tránsito sin solución de continuidad entre la "mística de la pobreza" de que antes se les acusaba, a la ampulosa condición de "nuevos ricos".

La fórmula sería, a mi juicio, articular coherentemente el trinomio: sistema de producción de espectáculos/lenguaje artístico/sensibilidad del nuevo público. Los tiempos que corren hacen cada vez más difícil camuflar nuestras miserias estéticas e ideológicas con análisis esquemáticos sobre la realidad.

Por lo que se refiere a los Ayuntamientos democráticos situados en un área del Aparato de Poder, a raíz de las elecciones municipales, no debieran reproducir de manera sistemática fórmulas que en otros países se han visto condenadas al fracaso, tanto en los resultados económicos como en los de política cultural. Si en un reflejo mimético se limitan a crear Teatros Municipales consagrados al prestigio de los nombres y basados en esquemas centralizados, es inútil esperar otros resultados que una inevitable frustración. La política teatral de los Ayuntamientos democráticos debe gestar por un lado un teatro que luche dentro del Aparato de Dominación, pero, al mismo tiempo, debe



promover un teatro y unos circuitos alternativos en contra del Aparato de Dominación, si no quiere perder su condición de opción de izquierdas y terminar por verse envuelto en una doble trampa: no haber creado un nuevo público y haber picado el anzuelo de un teatro de "qualité", evidentemente electoralista, pero escasamente revolucionario.

Tampoco es cuestión de engañarse; la socialdemocracia es algo más que un fantasma y el día que consiga acomodarse en el poder no nos quedará otra opción que la ruptura. Aún así es preciso desarrollar los circuitos alternativos en colaboración con los municipios, independientes de sus propios teatros estables. Los movimientos de base siguen inmersos en la vida municipal. La automarginación es suicida. Es necesario encontrar nuevas fórmulas para que lo que fue efectivo en otro tiempo, no quede hoy condenado a las polémicas estériles.

La evolución de lo que fue el movimiento de los teatros independientes, hoy, incluso, a falta de nombre que lo defina debe tender a la consolidación de células de trabajo, cooperativas, grupos alternativos, compañías autogestionarias, o como se las quiera llamar. En ellas se debe unir la estabilidad (control de un espacio propio, dedicado a la investigación, en el que se desarrolle un trabajo en profundidad, vinculado con su entorno preciso) con una itinerancia racionalizada, en base a una distribución descentralizadora, programada con eficacia. No hay ya lugar a polémicas sobre formas de producción que son compatibles.

Sorprende que tardíos profetas, desde revistas contraculturales, que, curiosamente, hace bien poco defendían a capa y espada al teatro independiente, se dediquen ahora, con frivolidad impune, a destrozar un fenómeno completo con frasecitas como: "fracasada por inviable y anacrónica la experiencia itinerante, cuyas producciones quedaban inmersas en un miserabilismo empobrecedor, se ha operado un cambio en su mentalidad. Los prejuicios que el Teatro Independiente tenía a todo lo comercial" han desaparecido. El resultado ha sido el nacimiento de los teatros estables (J. H. Bartleby, *Ozono*, junio 1979).

Parece absurdo reincidir a estas alturas en la polémica teatro estable-teatro itinerante cuando nuestra propia práctica nos demuestra su compatibilidad. En la temporada que termina se dan dos exponentes representativos de lo que en otros tiempos se defendía como casi excluyente. Por un lado Juan Antonio de Hormigón, al frente del Teatro Estable de la Complutense, máximo defensor de los teatros estables y

de un Teatro Nacional Popular, se ha pasado todo el año ejerciendo la itinerancia con *Los fabulosos negocios de Iván Kreuger* a falta de una sala estable, porque la necesidad de mantenerse en el mercado obliga a adaptarse a sus condicionamientos. En el otro extremo, los integrantes del Gayo Vallecano, con una larga trayectoria de itinerancia, han intentado realizar un trabajo mucho más vinculado al entorno valleciano, y sus salidas al exterior han sido más reducidas que en otros años.

Está por abrirse en nuestro país un debate que ya se ha producido en los del área europea al que quiere homologarse



*Los últimos días de Robinson Crusoe*, de Tábano, estrenada en 1974.

nuestra bisona democracia burguesa. No es anacrónico pedir que comience. Proponemos como inicio las notas publicadas en la revista italiana *Scena* (reproducidas por el *Boletín de Información Teatral* editado por la cooperativa Denok de Vitoria, nº 19, separata 5). Se trata de un esquema propuesto en 1977 sobre los teatros estables (ver cuadro adjunto). En los dos años transcurridos han sucedido muchas cosas, pero aquí está un resumen del estado de la cuestión. Desde él es posible realizar una lectura refleja sobre nuestra situación

e, incluso, destruir las falacias y los dogmatismos de etiqueta para que cada quien se sitúe en el terreno preciso de su práctica teatral.

## Teatro autogestionado (como debe ser)

Autogestión de los productores.

Interlocutor autónomo de las fuerzas políticas.

Agregación basada sobre la identificación de objetivos comunes.

Fragilidad derivada de la dialéctica que permite a cada cual una maduración y un cambio.

Tendencia al acoplamiento con la lucha de las masas populares.

Analítico y tendencioso. Trabaja en la modificación.

Espectáculos que ahonden los problemas vivos y sin resolver.

El espectador es un sujeto político.

Interpreta la tradición literaria y la popular en sintonía con la fase histórica.

No tiene nada que exportar, pero es diferido en todo el territorio y trata de desarrollar, donde trabaja, procesos de gestión social y formas de organización de los productores culturales.

Se coloca en el interior de estructuras elásticas y polivalentes.

Injerta procesos de dinamización cultural sin someterla a la venta de sus productos.

## Industria teatral pública (como es)

Gestión vertical.

Dependencia de las fuerzas políticas.

Agregación basada sobre alternativas de poder.

Solidez basada sobre la jerarquía y la protección.

Ideología interclasista por definición.

Problemática y filología son las coartadas de su prudencia política.

Espectáculos que tratan de conseguir un consenso unánime, basado en la conciencia democrática ya adquirida.

El espectador es un cliente.

Propone un repertorio de lectura de la "gran cultura".

Concibe la descentralización, como momento de exportación y colocación de subproductos secundarios y cuantitativos.

Funcionan en lugares que sirven solamente a sus productos.

Trabaja sobre el público, con la promoción de la venta de entradas y de relaciones públicas.

*Pipirijaina*, 10 (septiembre-octubre 1979): 7-11.

# ¡HOP, HOP,TÁBANO!

ENRIQUE BUENDÍA

Orígenes, desarrollo, condicionamientos y catarsis de un cachondeo genuinamente celtibérico. Todo un material virgen para confeccionar un temario sobre el humor de las tablas españolas. Hoy vamos, sin embargo, a acotar convenientemente el marco donde se desenvuelve Tábano. Las reglas para tales tragos, como enseñan las ciencias de la información, serían las propias de cualquier historia. Investigar las fuentes es un primer paso. Ni corto ni perezoso me encaminé al diccionario ideológico de Casares.

"Tábano": "Insecto díptero de 2 ó 3 cms. de longitud que ataca principalmente a las caballerías". Por supuesto que no se puede comenzar con esta definición. Alguien pudiera asociarlo con un repugnante bichejo merodeador de las tablas del teatro español, afilada en el morro una jeringa venenosa y activa por demás. Aunque bien pensado, no vendría mal que el sesteante teatro oficial, en medio de un grandioso ronquido, digno de su envergadura, se despertase a sí mismo, y al incorporarse sobre las tablas se sintiera convertido en una enorme alimaña, como al protagonista en *La metamorfosis* de Kafka, pero no seamos macabros agoreros. No caerá esa breva. Tábano no es la encarnación de tan insólita metamorfosis. Quizá su trabajo y el de algunos grupos independientes sean el catalizador más palpable de tal transformación, pero nada más. En lugar del monótono zumbido del insecto, Tábano se nos presenta entre una algarraba de pitos, castañuelas, panderetas, cencerros, guitarras, y un tío de calzón corto y arremangado, armado de batuta, que se las quiere dar de director de orquesta (dentro de la más rigurosa línea vonkarajana), y acampanado por los nenos del follón. ¿Dónde va a parar una cosa con la otra?

## Del bautizo de la *Castañuela* y otras cosas que no vienen a cuento

La historia comienza más allá por los

calurosos días del estío del año de "gracia" de 1970. Armados con los aperos y utillaje que ya he mostrado anteriormente, saltaron a las tablas del teatro de la Comedia en medio del calor popular, o populachero, que en estos casos viene a ser lo mismo. Y salió la "tele", digna dama de plisada falda arremangada, luciendo la pantorrilla. Y los aceituneros de Jaén, aceituneros altivos, que decían en el alma de quién, de quién eran los olivos. Y apareció el amor a la española (que entre otras cosas, cuando besa, besa de verdad) oliendo a cebolla y a salario mínimo. Y salió una chica

abandonan nuestra España, en medio de un gimoteo popular, y se dedican a ver mundo.

## Retorno y precipitada huida

A mediados del año siguiente se monta de nuevo un espectáculo en el que se trueca la castañuela de duro repiqueteo por la bucólica flauta. *El retablo del flautista* tiene de nuevo que emigrar a los pastoriles campos de la Europa verde. En medio ya de la consternación general y con la



*El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca, representado por el grupo Tábano en 1972

consagración oficial en actas martirologías del teatro español.

## Donde se da a entender que lo que les va es el circo, el matarile y otras ternuras

fumando un incinerado cilindrin pidiendo un Lozolla "on the rocks". Y cantaban y bailaban y hacían de "tó". Nuestra apasionante historia comienza con los repiqueteos de una castañuela, que inesperadamente se vió interrumpida por la intromisión entre sus orejetas del dedo censor. ¿La razón?: Escándalos nocturnos, por lo que nuestros protagonistas

Finalizaba el año 73 y les vemos de nuevo con un retablo más pequeño que el anterior y adquirido a los herederos de D. Federico, personaje aceptado -ya se sabe a estas alturas de nuestro teatro. La obra de Lorca es una farsa guiñol autorizada para todos los públicos, preferiblemente de 18 años para arriba. El cachondeo se torna más blando y blanco, a pesar del severo escudriñamiento a que es sometido *El reta-*

*blillo de D. Cristóbal*. Tal escudriñamiento lo emprendieron los que husmeaban la cola martiroológica del grupo, los "progres" ávidos de detectar insinuaciones subterráneas y palabras de 5 ó 6 trasfondos. El grupo, en cambio, denota unos deseos insatisfechos, acaso reprimidos desde su más tierna infancia: el circo. Saltos de mortal hechura, equilibrios de "¡ay, ay, ay! que se cae" en la cuerda fofa, los angustiosos intentos de una inteligente y tenaz zorrita hasta lograr escalar los peldaños en arriesgado "boca boca" con Petrita, y otros números que mostraron a Tábano preocupado por hallar una fórmula en la pizarra escénica

## Nuestros protagonistas en la tierra de las lonas

"El Gran Tábano Circus" que es a la sazón por lo que cuento esta historia, representa el trabajo más "serio" y de mayor envergadura -del tamaño de una carpa poco más o menos- que hasta ahora han recorrido nuestros protagonistas. El espectáculo está tomado de un texto de Jerome Savary. Es un texto francamente interesante. Creado a base de improvisaciones por el grupo francés y salpicado de humor del mejor corte circense. Sin duda, y dada su gestación en improvisaciones diarias, el texto no goza de gran rigor argumental o escénico, pero posee otros alicientes que comentaremos tras la interpretación de Tábano. Su mayor valor, aparte de los desprendidos de un juicio dramático, quizá resida en la "deslocalización" del espacio escénico. Ya han ido surgiendo a lo largo de los últimos años, serios intentos por habilitar plazas, iglesias, espacios abiertos, etc., e incorporarlos al teatro. El monopolio de los patios de butacas, palcos y "gallineros" como sitios oficiales para ver teatro están sufriendo un justo contrataque. Decimos contrataque si nos remontamos al verdadero contexto en donde se desarrolló el hecho teatral. Nos parece interesante, pues, el intento del "Grand Magic Circus": sugerir una fórmula circense y popular al espectáculo teatral.

Entre tanto Tábano tiene ante sí un campo virgen donde recabar y reclamar unos públicos teatralmente débiles, yo diría raquíticos, por la frivolidad y temática del teatro burgués. Si a esto se une su ferviente y piadoso deseo de abordar los resortes circenses, siempre, claro está, bajo signos dramáticos, creemos que se juntan el hambre con las ganas de comer.

## Donde hablamos sobre tópicos de general interés

En los sótanos del Instituto Alemán, que



es a la sazón donde ensayan, en medio de tablas, figurines y recortes de tela y cartón, nos encontramos. Sentado que nos hubimos y desplegadas las orejas del magnetofón, la conversación comenzó más o menos así:

-¿Tenéis alguna relación con el nombre de Tábano, en su acepción de la R. Academia de la Lengua? ¿Es un teatro que pica, que es agresivo el vuestro? Así, de entrada.

-Tábano: Habrá gente que le pueda parecer, pero lo que normalmente se entiende por "agresivo", creo que no.

-¿No pica entonces a nadie Tábano?

-T.: Puede resultar agresivo en cuanto que el cachondeo es excesivo. Cabría en todo caso hablar de una agresividad estética, pero ya te digo que en el sentido de lo que se entiende por teatro de provocación, de crueldad, yo pienso que no.

-¿Elegís la fórmula de Jerome Savary, hacer el teatro políticamente, antes que hacer teatro político?

-T.: Aunque suene a tópico, todo teatro es político. No podemos definirnos de una forma categórica; pero formal e ideológicamente es un teatro distinto, que no llega a ser un teatro político en el sentido, por ejemplo, de Piscator...

-... La palabra política es más amplia.

-T.: Nosotros no pretendemos hacer un teatro político, lo que sí tenemos que hacer es tomar una postura. Una postura enfrentada a la realidad mediante un teatro

crítico. Teatro político, no es teatro panfletario...

-Últimamente se ha dado un gran impulso al teatro mitad circo, mitad happening ¿Pensáis que se debe a un intento de rescatar los públicos populares, marginados por la estructura y temática del teatro burqués o al propósito de abandonar los dogmatismos serios y elucubrantes del teatro ideológico, de tesis y tesinas?

-T.: Yo creo que atiende a dos corrientes diferentes. Una, que busca el happening y la participación y otra, -que no tiene nada que ver-, que busca las formas populares y cachondas de divertir al público, huyendo al mismo tiempo del teatro burgués, coñazo y aburrido. Son dos modos de encontrar al público: el happening, preocupado por las formas estéticas, de participación del espectador, y otra, casi contraria, circense, revisteril, desmitificando la participación, porque está mediatizada por tales condicionamientos aunque puede que no tenga mucho interés buscarla. Lo que sí tienen en común es la huida de las formas tradicionales del teatro. Tábano al principio, antes de *Castañuela*, hizo un teatro de happening, de crueldad, de agresión, pero nos dimos cuenta de que llegaba a un núcleo reducido. Al pretender salirnos de ahí, nos vino dado un poco la forma de llegar a más gente, y de rescatar una serie de valores de los espectáculos populares (revista, circo,...). Con la prácti-





En página precedente, *Un tal Macbeth*, interpretado por Tábano. Arriba, del mismo colectivo, *La ópera de bandido*, versión de la obra de John Gay.

ca nos fuimos dando cuenta de ello, sobre todo en *Castañuela*.

-¿Qué queda de la *Castañuela* y de los *Retablos*? ¿Cabe hablar de continuidad, o el Gran Tábano Circo supondrá un importante salto cualitativo en la forma de concebir el espectáculo teatral?

-T.: Pues queda lo que debía de quedar. Sin haber hecho antes *Castañuela*, el *Retablo* y el *Retablillo* no podríamos hacer el *Magic Circus*. La elección de este texto se debe a que formalmente había una gran mercancía. El texto, en mi opinión, es bastante flojo, sacado: de un espectáculo que tiene mucho de improvisado, y aquí, por la censura, es evidente que no se pueda improvisar. Hay una cosa desde luego interesante, la ruptura con el teatro normal, empezando por el espacio escénico, sin darle a esto último, por la novedad, excesiva importancia. El no hacer una bandera de la utilización de la música, del baile, del espacio escénico, del circo, y desde luego por el contenido crítico que tiene, ha sido por lo que nos ha llevado a

elegirlo. Y aparte porque no hay muchos textos que elegir. Esta escasez de textos es una dificultad gorda que tienen todos los grupos.

### Donde los chicos se ponen serios

-¿Qué tipo de gente es la que normalmente os suele soportar?

-T.: Esto depende mucho de la publicidad y del sitio donde actuemos. Preferimos públicos vírgenes que no ven teatro, pero debido a nuestra economía tenemos que combinar. Lo ideal sería que fuéramos al público al que de verdad creemos que va dirigido nuestro espectáculo. No quiero decir con esto que sea un público concreto, un sector o clase social determinada. Si pudiéramos ir a barrios, pueblos, desde luego que iríamos. No vamos a enseñales nada, sino a comunicarnos un rato con ellos.

-Oye, ¿qué es eso de teatro popular?

-T.: Bueno, no hay homogeneidad en cuanto a las respuestas, pero sí hay un tono común: el ir dirigido a las clases bajas. Y no solamente es el público obrero, o de un barrio. Para nosotros lo popular es más amplio. Hay parte del público estudiantil, oficinistas, jefes de almacén,... etc., que normalmente no pueden asistir a teatros comerciales.

-¿Continuáis con el mismo mecanismo de *Castañuela*, con el codazo, el guiño de

ojo, buscando un poco la complicidad del público?

-T.: Creo que esto no vamos a poder evitarlo hasta que no desaparezca la censura. Esto hace que el público se tenga que acostumbrar a leer entre líneas. Ocurre a veces que esto nos ha superado porque la gente ha visto más de lo que queríamos decir. En actuaciones con el *Retablillo*, por ejemplo, en Valdepeñas no ha ocurrido esto, sino en públicos muy concretos. Aquí les causaba gracia ciertas cosas que allí pasaban desapercibidas y viceversa. Pero esto está bien. No podemos intentar que se homogeneicen las sugerencias.

-Vamos al *Magic Circus*. ¿Hay modificaciones importantes en relación con el texto de Jerome Savary?

-T.: Por supuesto, ya para pasar censura...

-...la crucifixión, los desnudos...

-T.: Sí, sí, nosotros hemos hecho un estudio del texto pasado a censura, bastante profundo, dándole nuestra interpretación. En virtud de éste análisis ha habido modificaciones, elementos nuevos...

-...¿creación colectiva?

-T.: Sí, pero esto lógicamente no significa todos para todo, sino que diversos equipos se encargan de música, coreografía, vestuario,... Cada uno puede aportar sus opiniones, aunque naturalmente hay un responsable encargado y especializado.



-En una entrevista al creador del *Grand Magic Circus* confesaba el miedo que tenía porque su teatro se convirtiera en elementos del poder. "Pues el poder -decía- quiere poner clowns, payasos en la calle para hacer olvidar al pueblo que la calle es triste". ¿Os ocurre a vosotros otro tanto porque este teatro de carcajada, de guiño de ojo, de fiesta, de cachondeo sea fácilmente engullido?

-T.: La situación socio-política francesa es diferente a la nuestra. La burguesía francesa quizá tenga mucho más poder de tragar todo lo que le echen. Nosotros también tenemos miedo aquí, pero creo que la situación no es parecida, y vistos nuestros espectáculos, por el momento creemos que no debemos tener mucho miedo.

-¿Va a ser la obra tan permeable a las influencias del público como el *Magic Circus*? porque hay aspectos, que necesitan potenciarse más...

-T.: En esto, va a ser bastante pobre. El texto será inamovible por razones de censura. Aparte de que tampoco queremos un teatro de participación. Si hay algo de participación es porque sale una gallina entre los espectadores, y esto lógicamente provoca una serie de reacciones en el público. Pero solamente en este sentido. Todo está en tono de chanza, muy circen-

**Escena de la obra de B. Brecht *Scweyk en la II Guerra Mundial*, representado por Tábano.**

se, muy revisteril: en ese plan es el contacto con el público. Hay un personaje, Trampolino, una especie de presentador, que sirve para conectar el público con la escena, sirviendo de puente. Esto en el grupo francés funciona de una forma realmente sorprendente. Cada día hay transformaciones tanto en el texto como en lo que sucede en escena, como en el presentador, como en el público. Aquí hay posibilidades de variar pero mucho menores. Tenemos que estar atados al texto...

-¿Hacéis coloquio al final de vuestras obras?

-T.: Tábano siempre que ha podido, y al público le ha interesado, lo ha hecho. En locales comerciales esto no se puede hacer.

-¿Cuánto ha influido en el nombre Tábano las dos obras censuradas y el teatro en la emigración? ¿No arrastráis aún cierta cola martirológica?

-T.: Realmente si no se hubieran censurado estas obras no seríamos un mito como ahora somos. A veces nos hemos visto superados por este mito. Ciertamente ha influido en nosotros, pero...!vamos!

que no nos creemos este halo de santidad que tenemos ahí encima.

-¿Se romperá con el próximo montaje el tono tabanil que es habitual y reconocible en vuestros montajes?

-T.: El aspecto formal y el aire tabanil creo que es el espectáculo que lo da más, porque hay elementos de circo más que nunca, acrobacias, música, gags, muchos gags... yo creo que se alcanza un poco la "culmination". Teníamos unas ganas locas de meternos con el circo. En el *Retablillo* ya se daba algo, y fué una especie de entrenamiento para los actores y de transpasar los personajes al circo.

**Donde los chicos se vuelven otra vez trascendentes**

-¿Cómo abordáis el tema de la soledad de Robinson Crusoe?

-T.: La verdad es que Robinson está un poco "desmadrao". Todo gira alrededor de su personalidad, pero sobre todo no hemos querido tomar un tema y sobre él basar todas las acciones sino al revés. Cada acción, cada cuadro tiene consistencia por sí mismo. Aparte de que la soledad es una excusa para sacar a colación otros temas. Ni siquiera está utilizado el mito de Robinson solitario en la isla.

-El mito de Robinson solitario no aparece de una forma argumental, pero es utilizado su conocimiento, el que lo sepa la gente, para provocar más comicidad al compararlo con el Robison vacilando con María la Leucémica, o arengando a los soldados ante el monumento de los compañeros caídos,...

-T.: Aquí está desmitificado completamente, ya que es un "trepá" que termina haciéndose el amo del país. Con todo, se convierte en una disculpa para sacar situaciones de la vida de Robinson alteradas cronológicamente de forma que evitamos así que se convierta en una historia. Cada escena, por tanto, se puede sacar del contexto y recrearla por separado.

-Alguien ha dicho que andamos ahora en la etapa del "social-cachondeo", ¿creéis que a la gente sólo le va la jarana?

-T.: Yo creo que la gente está harta de crueldad, de metafísica..., Bertold Brecht dice que el humor es la superación de muchas etapas. Tábano tomó una línea de humor crítico, que luego fue aprovechada por otros en plan frívolo y comercial.

-¿En qué se diferencia este humor comercial del humor de Tábano?

-T.: Principalmente el humor nuestro va acompañado de una crítica, que no se aparta de un comportamiento o digamos de una ética; entonces con arreglo a esto damos un poco lo que podemos. No es lo mismo hacer reír para criticar que hacer reír para ganar pesetas. Aparte de esto hay una evidente falta de facultades en la gente que hace tales espectáculos. Pero hasta el punto que yo veo mucho más decadente y graciosa la revista normal que todos estos espectáculos.

-Pero estas formas revisteriles suelen ser blandas.

-T.: No creas, en tiempos de la República, la revista era un espectáculo donde se estaba cuestionando a diario la realidad del país, aunque fuera a nivel de cotilleo político. Y al mismísimo Brecht le encantaban los artistas de cabaret y de music-halls, para sus obras.

-Bueno, ¿tenéis algo que decir, que no haya salido?

-T.: ¡Pues, hombre, sí! Aprovechar el momento para saludar al público, que...

### A modo de estrambote (parida final)

Nos llega antes de cerrar el número, que el espectáculo verá la luz en Salamanca los días 22 ó 23 de marzo, que rifarán un cerdo en el entreacto, y que tienen mucha ilusión porque todo salga bien, y que quieren mucho al público por lo mucho que le deben, y...

*Pipirijaina*, 1 (marzo 1974): 12-16.

## PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA. UNIR LA REFLEXIÓN Y EL HUMOR

N. BONMATÍ Y G. HERAS

Mientras que una parte del grupo se ocupa de montar el escenario en el que tendrá lugar la representación de *Las Mariposas*, otros se reúnen en torno al magnetofón para contestar a nuestras preguntas. Y así, con prisa, aún queda el maquillaje y la preparación para actuar en este local de barrio de Madrid, van saliendo sus contestaciones...

*Pipirijaina*.- Teniendo en cuenta lo importante que es un desarrollo del movimiento teatral en todas las regiones españolas, sería interesante que nos hablarais

*Sideral sin gas*, de Eduardo Zamanillo, por el Pequeño Teatro de Valencia. (Foto: Vicente A. Jiménez).

del problema en Levante. ¿Hasta qué punto el centralismo ha condicionado el hecho teatral en Valencia, sobre todo, en una posible utilización del valenciano como vehículo de expresión de vuestro teatro?

P.T.V.- Desde luego, el idioma es importante; pero quizá lo sería más hablar del concepto de País Valenciano como un todo del que, lógicamente, el idioma es sólo una parte. Hay que tener muy en cuenta que en la región no todo el mundo habla en valenciano, sino que existe un sector amplio que es castellano-parlante. Y esto se explica históricamente de un modo bastante claro: la burguesía del siglo XIX se encuentra con un problema eminentemente económico y de prestigio. Al no tener posibilidad de exportar las naranjas por el Mediterráneo y no dar salida a un comercio exterior, sus relaciones se separan un tanto de Cataluña y comienza la campaña de acercamiento a Castilla, donde al estar centralizado el poder, las posibilidades de comerciar son más amplias. De este modo, la burguesía empieza a despreciar el valenciano y adopta el castellano como lengua.

El grupo se ha planteado la posibilidad de un teatro en valenciano, lo que pasa es que en la actualidad, además de ser la mayoría hijos de castellano-parlantes, nos encontramos con el problema de la distribución de nuestra región. Por un lado, los núcleos industriales, donde hay gran cantidad de emigrantes de otras regiones y se habla el valenciano sólo en parte. De otro lado están los núcleos campesinos, en los cuales sí se habla de forma natural el





valenciano. Pero nosotros pretendemos hacer un teatro lo más útil posible y creemos que ahora se puede acceder a más gente realizando las obras en castellano, aunque muchas veces en coloquios, después de la representación, hablemos en valenciano. De todas formas, habría que dejar bien sentado que no debemos hablar de idioma valenciano, sino catalán, como han venido demostrando los lingüistas.

P.-Ya que nos habéis hablado de la situación valenciana desde una perspectiva sociológica, sería interesante que de algún modo la insertarais en el movimiento teatral, tanto en lo que se refiere a un posible teatro comercial, como al desarrollo de un teatro independiente de grupos y también en los de barrios, pueblos...

P.T.V.- Hablar de teatro comercial en Valencia es casi utópico. Sólo de vez en cuando acude alguna compañía de la capital, generalmente variedades arrevistadas y algún que otro éxito de la temporada. Sólo existe un teatro en el que se realicen este tipo de representaciones. En lo que se refiere al teatro independiente, ahora parece ser que el movimiento comienza a ser más intenso. Por otra parte funcionan toda una serie de comisiones, centradas en cada barrio y que durante las fallas organizan un concurso entre las obras montadas por estos grupos de barrio. Desde luego, el panorama es muy confuso, pues lo mismo ponen en escena *El inspector* de Gogol, que una obra de Escalante.

Sin embargo, esto no quiere decir que haya un teatro valenciano, sino que existe un teatro que se hace en catalán. Lo importante es que cada barrio tiene su falla y a la vez su grupo, lo que, potencialmente, es muy interesante, ya que supone un punto de partida para alcanzar una cultura valenciana, de la que habrá que partir en lo sucesivo. De esto ha sido muy consciente el grupo El Rogle ya que dos de sus miembros, Rodolf y Josep Luis Sirera, adaptaron gran cantidad de obras al valenciano que, sin lugar a dudas, han potenciado el teatro en los barrios.

### La naranja, la barraqueta y el Turia de Plata

P.- ¿Qué corrientes teatrales se dan en la actualidad entre los grupos independientes valencianos?

P.T.V.- En el camino de un teatro experimentalista están Ueво, Grup 49 y Plutja, investigando en los elementos populares y sobre todo, El Rogle. Realizaron una obra denominada *Homenaje a Florenti Monfort*, en la que utilizaban como forma una típica



manifestación valenciana: los juegos florales. Claro está que sacados de madre, bajo un prisma absolutamente crítico. Este autor, F. Monfort, fue precisamente uno de los que se dedicó a promocionar la cultura valenciana, creyendo que todo estaba en la loa a la naranja, la barraqueta o El Turia de Plata.

Además de este montaje hicieron una obra del propio Monfort, que ellos subvertían a través de su interpretación. Sería importante destacar que R. Sirera ha recibido, como autor, un premio por una obra que solamente pudo ser representada en el Rosellón franco-catalán, ya que aquí estaba prohibida por la censura.

P.- ¿Cómo situáis vuestro trabajo?

P.T.V.- Sin duda, dentro de la búsqueda de un teatro popular.

P.- Desde vuestros comienzos como un grupo aficionado que sólo trabaja los fines de semana, hasta vuestra actual situación en la que trabajáis e investigáis diariamente, habéis recorrido un camino significativo. ¿Cómo os encuadráis dentro de una profesionalización?

P.T.V.- Todo funciona a nivel de necesidades, al principio como grupo aficionado, ahora como grupo consciente de la importancia de la investigación y la búsqueda de una línea coherente de trabajo. Esto, como es lógico, ha provocado una serie de dificultades con nuestras tareas parateatrales que, a la larga, nos está haciendo decidir por un camino claro: la profesionalización.

Aunque, desde luego, debemos entender éste desde el punto más opuesto a la habitual comercialización. Nuestro trabajo será profesional pero en constante contacto con todas aquellas gentes que realicen el teatro fuera de los circuitos habituales - cosa que, como sabéis, lo hacemos también nosotros - es decir, en barrios, escuelas, pueblos... Como anécdota podemos contaros la alegría que sentimos en la actuación de hoy, cuando un grupo de críos salieron antes que nosotros para representar una obra escrita y dirigida por ellos mismos. Sin duda todo esto es muy útil y por ello creemos en la absoluta necesidad de potenciar todo el teatro de los grupos de base.

### El trabajo colectivo supera siempre al individual

P.- Últimamente, la mayoría de los grupos están investigando formas de trabajo colectivo. ¿Cómo os planteáis vosotros el trabajo desde este punto de vista?

P.T.V.- Nuestro trabajo tiene mucho de colectivo, pero hasta ahora no éramos conscientes de ello, y no teníamos método. Por ejemplo, en *Las mariposas*, incluso antes, colaborábamos todos en los montajes, pero no éramos consecuentes con la manera de hacerlo. Actualmente, este



En página precedente, *El balazo traidor*, de A. Bertrán y E. Zamanillo, por el PTV (Foto: F. Máñez). Sobre estas líneas, *Cataclowns* del PTV.

problema se nos está clarificando, y nos vamos dando cuenta de cómo ha de ser el trabajo para que resulte más efectivo.

Además, la práctica ha demostrado que el trabajo colectivo siempre supera al individual. La obra *Las mariposas*, que en principio era interesante, ha quedado enriquecida con las aportaciones de todo el grupo, a través de conversaciones, discusiones, etc... Todo esto de forma espontánea, ya que cuando montamos la obra no conocíamos el método de creación colectiva de E. Buenaventura, y no teníamos claro cómo se podía plantear un colectivo de forma ordenada.

J. CARBALLO.- A mí, el hecho de haber escrito la obra no me parecía importante, era una parte más del trabajo, como el que se ocupa de las luces. Incluso mi labor de dirección en el grupo acabó con *Las mariposas*, porque al ser el autor de la

obra, me parecía mal dirigir a los actores de una forma estricta. Por otro lado, ellos se sentían más libres para criticar y cambiar cosas al ser el autor, un miembro del grupo. En esta obra hay escenas que pertenecen por entero al grupo, que han sido creadas totalmente por los actores. De todas formas, nosotros no desechamos una labor de dirección, es decir, una persona que coordine. Si el trabajo se lleva de forma que todos los componentes colaboren de una manera efectiva, la labor del director, tal como se entiende en el teatro comercial, se hace innecesaria, y puede dársele otro enfoque. Por el momento estamos en una etapa muy primaria, educándonos a nosotros mismos, y todos hacemos de directores en cierta forma. En el grupo hay una división del trabajo, el de dirección es como otro cualquiera.

P.T.V.- Ahora, en nuestro próximo montaje, *Las galas del difunto*, vamos a intercambiar papeles entre nosotros, para que no haya un papel determinado para cada uno, sino que cada actor trabaje varios papeles, a fin de enriquecer entre todos la interpretación.

P.- Habéis dicho antes que trabajabais colectivamente, pero casi sin daros cuenta de ello, sin saberlo. Sucede, por tanto, que en la práctica sois autodidactas. ¿Qué dificultades tenéis en vuestra región en los aspectos de información y de formación?

## Caímos en el error de confundir lo popular con lo simplista

P.T.V.- Sí, es cierto en gran medida somos autodidactas, tratamos de enterarnos, de leer libros de los teóricos del teatro Grotowski, Stanislawski, etc... pero a la hora de la práctica un libro no te soluciona nada. Tenemos que coger de aquí y de allá, y, entre todos, intentar ver qué es lo que puede valernos de lo que hemos leído, y puede pasar que no sea lo que ese señor ha querido decir. Intentamos sobre todo adaptar lo que leemos y estudiamos a nuestra forma de trabajar.

P.- Un tema que siempre ha levantado polémica en los grupos españoles es el de la práctica artística y la práctica política. ¿Cómo veis vosotros ese problema?

P.T.V.- Creemos que la estética debe estar en consecuencia con los fines del teatro. Si pensamos que nuestras obras deben ir dirigidas a un público popular, de barrios y pueblos, su estética debe corresponder a este público.

Esto no excluye que nos dirijamos también a un público pequeño burgués tomado, no como clase, sino como individuos con posibilidad de ser rescatados. Hay que tener en cuenta que el público estudiantil, y nosotros mismos, procedemos de la pequeña burguesía.

En un principio, caímos en el error de confundir lo popular con lo simplista. El teatro puede ser muy complejo y a la vez claro para cualquier tipo de público. Todo está en encontrar el lenguaje o la imagen que conecte con la gente. Es necesario llevar el teatro a los sitios que no tienen contacto con el hecho teatral, y establecer después de la representación un coloquio, que a nosotros nos es muy útil. Además creemos, que una forma de llegar a este tipo de público, al menos en una primera etapa, es la de la diversión. Nosotros pretendemos hacer obras en cierto modo didácticas, pero divertidas, en las que la reflexión y el humor vayan unidos.

En efecto, pudimos comprobar que su teatro es directo y alegre, su espectáculo se mezcla entre la gente y se crea una corriente de comunicación que nos devuelve tradicionales formas del teatro en contacto con el pueblo. Nada de lo que vemos tiene que ver con las consabidas fórmulas burguesas; los espacios caducos y cerrados se vuelven cada vez más deprimentes e inaccesibles. El Pequeño Teatro de Valencia muestra su trabajo y luego habla con la gente, el diálogo se entabla, las críticas de uno y de otro lado son discutidas entre todos. Quizá el teatro no esté tan muerto como la visión de viejos telones y lujosas cortinas nos hagan creer con tanta frecuencia.

Pipirijaina, 2 (abril 1974): 7-9.

# DETENIDOS EN ESPERA DE JUICIO: LOS GOLIARDOS

C. LACARRA Y E. BUENDÍA

Donde se cuentan las aventuras y desventuras acaecidas a un grupo español, y puestas aquí para general escarmiento, sonrojo o emulación.

El Teatro Independiente plantea su quehacer en equipo. Sabe que debe hacer frente a una estructura, y que toda lucha sólo es posible entre iguales: estructura ante estructura. El enfrentamiento individual está irremediabilmente condenado a la absorción por el sistema en un plazo más o menos largo. ("27 notas anárquicas a la caza de un concepto", por Los Goliardos. Enero, 69).

Iniciamos con este trabajo una sección permanente en nuestra "esforçada" *Pipirijaina*, por cuyo banquillo irán pasando la mayoría de los grupos. Entre nosotros, y a la intemperie de los datos, surgirá el mejor conocimiento y planteará el diálogo. En la brecha estamos.

Haber comenzado con Goliardos tiene razones obvias. En ellos se gestaron los primeros tanteos del Teatro Independiente. En ellos se acusaron, quizá mejor que en ningún otro, los cambios de sentido propios de su evolución a instancias de los factores económicos, ideológicos o sociales, y de los que dan cuenta los datos hilvanados de este trabajo. No hay moraleja de catequesis, sino las sugerencias que se desprenden de su información.

## I Goliardi en versión de Los Goliardos

La historia comienza en el verano del 64 con un grupo de posgraduados decididos a prolongar la Universidad más allá de las aulas, fomentar y encauzar la vocación teatral de los universitarios, presentar en España el mejor teatro contemporáneo, evitando las falsificaciones de cualquier orden, y enseñar, llegar hasta el público más humilde para decirle cómo es, y cómo debe verse el teatro de esta época que



Arriba, *Ceremonia por un negro asesinado*, de F. Arrabal, interpretado por Los Goliardos. Del mismo colectivo, *La boda de los pequeños burgueses*, de B. Brecht.

nos ha tocado vivir. El primer reglamento del que hemos extractado el párrafo anterior, constaba de 82 artículos donde se especificaban las clases, número, derechos y deberes de los socios, así como la constitución de tres órganos fijos, rectores de la entidad: Junta Directiva, Consejo de fundadores y Asamblea General.

Este reglamento, creado dentro de las limitaciones impuestas por la Orden Ministerial del 25 de Mayo de 1955 -la primera y única existente para la regulación de Teatros de Cámara y Ensayo- define su intención de abandonar el amauterismo endeble de los TEUs, del que no se eximen totalmente en el primer año de existencia del grupo. Difieren de los teatros de Cámara al uso, y de los agonizantes TEUs en la formación de un equipo permanente con obligaciones y derechos cooperativistas y artísticos, así como el abandono de las subvenciones como único medio de la continuidad del grupo.

Se pone en marcha un teatro de parroquia y desmitificación; no se sabe hasta qué punto un nombre: "I Goliardi" (intelectuales constituidos en colegios ambulantes que, desde el Norte de Italia, recorrían Europa durante la Baja Edad Media). Inspirados en esto, pretendían establecer un paralelismo entre aquel movimiento y este esbozo de plan tendente a llevar la cultura al pueblo desde la Universidad, por medio de una organización teatral comunitaria.

El otro, 1964, (seis representaciones) supuso un intento de desmitificar, a Unamuno como autor teatral, poniendo al descubierto la pieza con sus graves defectos: arritmica, literaria, falsa, ideológica. Y en el coloquio tras la representación: "Nos preguntamos cómo se comporta el hombre y no qué pueda ser...", "el idealismo alemán nos importa un pimiento...", "Amiel contemplándose el ombligo -lamentable masturbación mental- es algo repetido con nuestra forma de ser"... I Goliardi "versus" Goliardos continuó su camino desmitificador, y para ello nada mejor que la elección de dos autos sacramentales puestos al día: *Enmanuel*, espectáculo crítico para una navidad, 1965, (dos representaciones), y *Farsa del Triunfo del Sacramento*, 1965, (cinco representaciones). De la primera dicen: "...todos los elementos apuntan a un centro común: mostrar el prejuicio, la irracionalidad, el contrasentido que suponen las fiestas navideñas en una sociedad incrédula, racionalizada, y por si fuera poco, marcada por el sello del hambre y del subdesarrollo. El público al acabar la representación, se sentía molesto, cabizbajo, huraño: "habíamos logrado nuestro propósito". En *Farsa del Triunfo del Sacramento* se trataba de someter a una visión crítica y revitalizadora el cadá-



ver putrefacto de un auto sacramental, género popular en su tiempo y hoy completamente momificado.

Los ámbitos de la culta parroquia estaban restringidos casi totalmente a Colegios Mayores (asociaciones de hondo latir intelectual). Tanto los escenarios como los espectáculos se alejaban de las primeras intenciones -llegar hasta el público más humilde-, y que supondría romper el cerco universitario, a ratos asfixiante, a ratos cálido para la evolución del grupo.

### Desde la culta parroquia de S. Enrique hasta el ajusticiamiento público de Marquerie

La adquisición de un local propio (calle S. Enrique), en la temporada siguiente, inaugura una segunda etapa, de signo marcadamente "kulturalista", y que le impulsaría hacia objetivos teatrales más ambiciosos. Esta ambición, -en términos clínicos "megalomanía"-, proyectaría las intenciones y los esfuerzos en pro de un Teatro Nacional de aficionados. La etapa

corrientes teatrales modernas les movió a planificar un complejo organigrama. Tomando como desarrollo los puntos básicos del reglamento se diseñó la estructuración del numeroso grupo en tres secretarías: Secretaría general de la que dependían la organización interna y las relaciones públicas; Secretaría técnica con dirección y montaje, y la Secretaría escenográfica con apartados para ideación y realización. Cada apartado se hallaba a su vez desglosado en otros tantos departamentos (de cuatro a seis), y de los que prácticamente apenas si la mitad tomó un cuerpo definido o eficaz. El pequeño ministerio estaba constituido. Para darle cuerpo echaron mano de numerosos miembros (escuela de arte dramático, de cine, universidad, etc.), entre los que Goliardos gozaba ya de cierto prestigio. Estos afanes megalómanos se sustentaban en los pies de arena de un equipo numeroso y disperso. El grupo con casi cien miembros daba la impresión de "casinillo progre", arremolinado en torno a un reducido núcleo de trabajo. Ser goliardo era sinónimo de teatro progresivo y desmitificador, y los

No obstante, los monólogos engrosaron las experiencias del grupo tanto para el ejercicio del actor, como para las investigaciones temáticas y expresivas de los distintos teatros modernos. Del realismo intimista de Chejov hasta la renovación del humor en el teatro de Pinget (*La hipótesis*), pasando por el riguroso naturalismo, potenciado en el montaje *Antes del desayuno* de O'Neill.

Entre los montajes de esta segunda etapa, el más ruidoso, sin duda, fue *Ceremonia por un negro asesinado* de Arrabal, que marca de alguna forma, como luego sería *La noche de los asesinos*, la culminación de un periodo. El estreno en el Ateneo será una noche famosa. El espectáculo de hora y media se convierte, gracias al juego de provocación con el público en cuatro horas de fusilamiento y agitación. Entre los ejecutados cae Marquerie entre la indignación del público, y a la mañana siguiente, de su propia pluma. *Ceremonia por un negro asesinado*, nueve representaciones, es llevada a otras ciudades de Francia y España, y al Festival de Nancy con los desplácemes de las autoridades competentes.



comenzada con tres monólogos de Chejov, O'Neill y Pinget, desembocaría en el escándalo de *Ceremonia por un negro asesinado*, de Arrabal, y en la crisis y deserción masiva a la vuelta del Festival de Nancy (abril del 66).

El acicate por crear una especie de Teatro Nacional de aficionados junto con el empeño vanguardista de mostrar las

requisitos de admisión eran mínimos. Este grupo heterogéneo y variopinto sufriría una intensa criba a la vuelta de Nancy en que el cansancio general y la diferencia de intereses ideológicos y económicos reventarían en una fuga masiva y en un replanteamiento por parte de los miembros que continuarán en la brecha.

### Kulturra, manifiestos y cooperativa

De los cuatro directores habidos en la etapa anterior sólo sobrevivirá Ángel Facio (hasta el fin de sus días), de los de la trayectoria del grupo, se entiende. Crisis gorda y largo verano. En el otoño del 66, en una solución de urgencia llega la fusión con Albor, Estudio de Teatro. Se esboza una de las primeras escuelas de Teatro Independiente, raquíticamente constituida a la par que se homogeneizan para el trabajo los nuevos elementos engrosados por la fusión. En este decisivo otoño coexistirían por una parte, los montajes "kulturalistas" (nota difícil de sacudir de la trayectoria goliarda) y, por otra, los vacilantes tanteos en el planteamiento de la subsistencia de los miembros dentro del quehacer teatral.

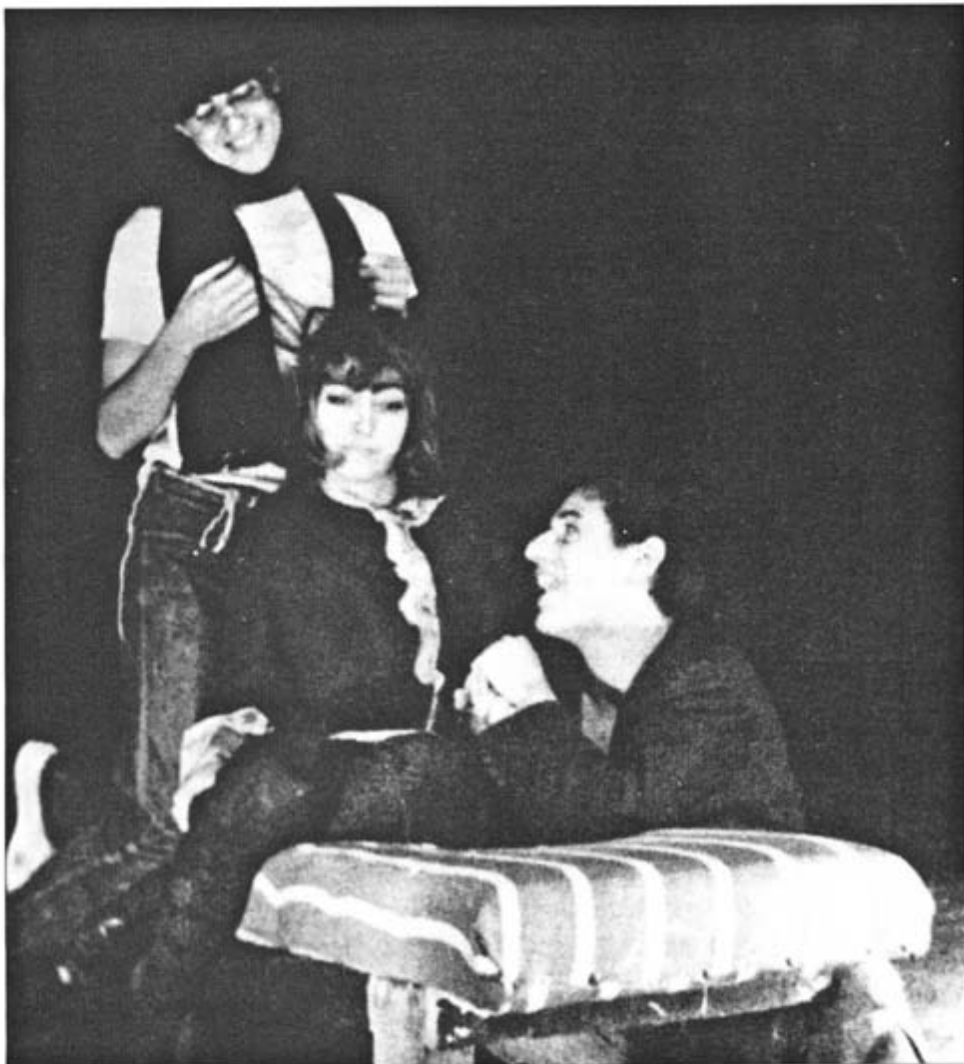
*Beckett 66 (Vaivén, ¿Eh Joe?, Palabras y música)*, sostenida fundamentalmente en el gesto, la expresión corporal y el ritmo musical, marcaría una etapa de transición entre los montajes anteriores, asépticos y con fuertes dosis para la capacitación del actor, y los montajes de Mrozek (*Streap tease* y *En alta mar*) con planteamientos ideológicos más comprometidos. Los estrechos circuitos madrileños son reemplazados por una geografía más amplia, a la vez que el número de actuaciones se eleva considerablemente en virtud, sobre todo, de las temporadas en el teatro Beatriz.

En junio del 67, antes de la gira con las dos obras de Mrozek, se ha redactado un

nuevo reglamento de más de 150 artículos. La Asamblea Consiguiente, tras una semana de minuciosas y acaloradas discusiones, redacta el Reglamento que será la base del funcionamiento del grupo. La estructura es más democrática. Ya no se exige que los miembros sean universitarios -aunque de hecho los Goliardos lo han sido siempre-, se regula detalladamente la economía y las obligaciones de los miembros cooperativistas. Al mismo tiempo se hace público un manifiesto en el que podía leerse en la columna de lo que es: "La realidad teatral española puede ser considerada como clasicista y enajenante" y en la de lo que debe ser: "La realidad teatral española debería ser abierta y socialmente integradora, comprometiéndose con problemas auténticos, localizables en nuestras estructuras". Terminaba diciendo: **"Nosotros entonces convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone una inserción inexorable en las mismas y de que la última categoría del hombre es la de ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello: Defendemos nuestra opción por una experiencia colectiva del teatro"**.

Era un tiempo de experiencias colectivas. Como la puesta en marcha de la cooperativa. Una experiencia tímida pero profundamente innovadora. La idea del grupo prevalecía, hasta en las manifestaciones escritas, sobre cualquier individualidad. Las actas levantadas a raíz de las sesiones para la aprobación de los puntos del reglamento, así como las decisiones económicas y técnicas reflejan un esfuerzo por llevar las cosas en orden, y en entera democracia. Orden y democracia: dos palabras para el estudio del engranaje interno de los Goliardos. La primera atendía a la estructura formal del grupo, rigidamente mantenida y que posteriormente gestaría tensiones y desequilibrios entre los miembros del grupo. La segunda, con todas las polémicas que suscita su empleo en cualquier contexto, sufrió diversos estados. En un principio el juego de la democracia acarreaba sesiones larguísimas (algunas vieron toda la noche). La experiencia del todo para todos. Pero el manifiesto tenía que cobrar realidad dentro del mismo grupo con la práctica entre ingenua y embarazosa. La polarización o no de la práctica democrática en la persona de Ángel Facio (director de escena, organizador, administrador, y departamentos varios) es un tema polémico e imprescindible en el desarrollo goliardo. Aquí lo iniciamos.

La explotación de los espectáculos *Strep tease* y *En alta mar* había creado,



aun en los más reacios, ciertas expectativas de que era posible la subsistencia dentro de la profesión teatral. El tratamiento de la primera, -de corte filomarxista-, planteaba el acartonamiento de los usos sociales entre un yoghi (la meditación trascendental en el lejano y misterioso Oriente) y un businessman (ejecutivo, correcto, activo y vivo de las cercanas praderas de Occidente). Entre ambos, y prado de su educada postura social: la incomunicación. En el escenario, cuatro paredes grises que se iban cerrando paulatinamente hasta terminar enjaulándonos. *En alta mar* el contraste entre el convencionalismo de las acciones y la espontaneidad de las miradas, acercaba la situación al humor desgarrado y seco de la risa histórica.

Con la representación de las dos obras de Mrozek se consolidó una vieja esperanza: el salto a la profesionalización. La

*Ceremonia por un negro asesinado, de F. Arrabal, dirigido por Ángel Facio en 1966.*

*noche de los asesinos* del cubano José Triana constituiría la afirmación definitiva de este salto. El montaje cuidado con ejercicios de improvisación de Stanislavsky, con Artaud y su violencia gestual, pasando por la farsa esperpética y la farsa brechtiana para los roles sociales, había creado un aceptable producto en todos los órdenes de cara al mercado. La desilusión y la criba llegaron con la prohibición tajante del autor. El Festival de Parma (única representación) enfriaría las perspectivas económicas de los más reacios y animaría a los restantes elementos a abandonar el

juego de los teatros comerciales. Había que crear textos y abrir circuitos que evitaran las contingencias y los caprichos propios del sistema comercial. Una etapa importante había quedado atrás. El grupo y los afanes triunfalistas se redujeron considerablemente. Los que continuaban -seis u ocho miembros- se embarcaron en la tentadora aventura del teatro popular.

## Carretera y manta

Con el verano del 68 nace un nuevo manifiesto que ve la luz de la prensa especializada a primeros del año siguiente: "27 notas anárquicas a la caza de un concepto", del que extractamos:

"El teatro Independiente, hoy por hoy, no pasa de ser una aspiración, un ir hacia, un quehacer diario porque cobre forma lo que aún no existe. El T.I. todavía no ha encontrado su mercado... por el momento debe de contentarse con desarrollar una acción de guerrillas aislada, inconexa, pero terriblemente eficaz, ya que la situación no parece permitir otros frentes... no acepta máscaras culturalistas. La "Kultur", otro mito autojustificador creado por la clase mejor alimentada... pretende revalorizar el tan desprestigiado concepto de Teatro Popular". Subrayamos los dos términos: Teatro y Popular. Y concluye: "Pero en la medida que nuestro teatro sea distinto en cuanto al resultado -teatro comprometido con la sociedad y no limitado a las minorías en el espacio y en el número -(...) iremos paulatinamente evolucionando hacia el **Teatro Independiente**".

Las nuevas ideas se plasman en *Juan de Buenaalma*. La aventura del Teatro Popular ha tentado en nuestro siglo a muchos. Tras dos años de trabajo continuo, dirigido al público habitual de Madrid, la clase media, Los Goliardos nos planteamos probar fortuna en este difícil y delicado cometido. Y por esta razón pretendemos que la "Nueva Relación... constituya un espectáculo sencillo, claro, directo y divertido".

Con textos de Lope de Rueda, cuatro trapos, seis actores y una furgoneta que no pasa de los 50 kilómetros por hora, se inicia la aventura. Hay sesenta mil espectadores tras el telón.

Desde julio del 68 hasta agosto del 70 el *Juan de Buenaalma*, con más de cuarenta mil kilómetros a la espalda, será representado en cuarenta y ocho provincias y en tres países. Tengo a mano los datos de esta gira que tanto habría de significar en la trayectoria de Los Goliardos.

Hay una primera cifra: Del millón ciento setenta mil pesetas obtenidas, los actores apenas si percibieron algo más de las 200 pesetas diarias como dieta para comer,

dormir y vicios varios. ¿Dónde iba el dinero? Parece ser que los gastos fijos al mes ascendían a 30.000 pesetas (dato de A. Facio); aparte de esto, las averías del transporte, debidas a descuidos y negligencias, (dato de J. Rueda). A la suma hay que añadir las inversiones en material (focos, vestuario, libros...). Se hace bandera de austeridad y pobreza tanto en la alimentación como en las demás necesidades de los miembros. Es normal hacer una o dos representaciones y volver conduciendo toda la noche para ahorrar los gastos de pensión. Todo esto desemboca en tensiones psicológicas, anemias y extenuamiento.

De los lugares recorridos, sólo el 24% correspondieron a plazas menores de veinticinco mil habitantes. El carácter del público asistente puede apreciarse en estos índices:

Burgués: 27,70%  
 Intelectual: 2,62%  
 Popular: 28,93%  
 Autoridades: 0,91%  
 Universitario: 28,90%  
 Sin clasificar: 3,45  
 Juvenil: 7,41%

Los escenarios utilizados se distribuyen:

	Público	Privado
Teatros a la italiana:	30	11
Teatro cine:	15	6
Salón de actos:	3	51
Aire libre, monumentos:	8	9
Otros:	2	3

Incluimos estos cuadros, harto significativos, que nos dan cuenta de la variedad tanto del público como de los escenarios: 138 actuaciones en terreno nacional y 13 en el extranjero, a una media de 275 kilómetros por actuación, nos pueden completar el esfuerzo realizado por Goliardos en tierras propias y ajenas. A la hora de contabilizar los esfuerzos y las experiencias se han destapado nuevos manifiestos. En nuestra proyección exterior, *Juan de Buenaalma* nos ha servido para aprender muchas cosas pero, sobre todo, destacaremos dos: 1ª) No es posible el teatro popular, o mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Sólo es posible el teatro de clase o, si se prefiere, el teatro para la clase. Todo lo demás es jugar a los maestros. 2ª) Al teatro sólo acude la burguesía. Se haga donde se haga y teniendo en cuenta que hay sitios en que no permiten hacerlo, claro está. No deben equivocarnos ciertos componentes del público que pudiésemos identificar con el sector agrario: el campo español aún no ha entrado en la dinámica histórica como

factor activo y, por lo tanto, no puede considerarse como "clase" propiamente dicha. Se trata simplemente de siervos que reaccionan miméticamente al ritmo de sus señores. En consecuencia se nos impone como tarea necesaria elaborar un teatro dirigido a la burguesía con la finalidad de romper su frente monolítico, propiciar tomas de conciencia en uno y otro sentido y disgregar inmovilismos pseudointelectuales; en una palabra, pretendemos hacer crítica destructiva. El grado de penuria que se exige a cada goliardo raya en la miseria y de esta forma los atractivos del grupo no son suficientes para mantener un equipo estable. De los que iniciamos el programa de Lope de Rueda, apenas quedamos tres.

El espectáculo, elaborado a base de unos textos de Lope de Rueda, va dirigido fundamentalmente a núcleos agrarios. Viene encabezado: "Nueva relación de los muy famosos hechos acaecidos al desdichado Juan de Buenaalma, criado simple por la Gracia de Nuestro Señor; y de cómo se vio envuelto por la malicia del prójimo; y de los demás que verá el curioso espectador; historias antaño contadas por el Batihoja, natural de Sevilla, Lope de Rueda, y ahora puestas en romance por Juan Antonio López que besa sus manos".

Muchos peros se levantaron a raíz de las declaraciones tras el *Juan de Buenaalma*. Por esta razón hemos incluido tanto los índices del público y escenario, como las manifestaciones que les acompañaron. La polémica quedó abierta, e incluso hoy día continúa suscitando argumentos en pro y en contra. Por nuestra parte la volvemos a poner al descubierto.

Aparte de las actividades propias de las puestas en escena, Los Goliardos iniciaron una serie de trabajos proyectados hacia el exterior: cursos, festivales, asesoramiento a grupos amigos, colaboraciones en revistas, etc. Entre las actividades orientadas al interior, cabe destacar: Cursosillos, seminarios, un intento fallido de goliardos "B", seminarios de estudio sobre la obra de Bertold Brecht, y hasta una psicoterapia de grupo. Si bien, en muchas de ellas la práctica quedó bastante alejada del proyecto, ciertamente representó unos intentos serios en pro de la actividad teatral así como de su divulgación.

## La boda de (desde, entre con, para...) los pequeños burgueses

¿Por qué adaptar a Brecht? "La obra de Brecht nos ocupa -y nos preocupa- hace ya algunos años, sobre todo desde que se presentasen en España *Madre Coraje y La buena persona de Sechuan*. Sólo una



expresión se nos ocurre ante tales espectáculos: Brecht traicionado. (...) A nuestro humilde entender no hay dos Brecht, sino dos ópticas de un Brecht único. No es lo mismo destruir una sociedad burguesa que construir una sociedad socialista. A esta diferencia de objetivos se corresponden dos posturas críticas: destructiva una, constructiva la otra. Desde unos supuestos estructuralistas es fácil explicar cómo el segundo Brecht ha podido ser asimilado por aquellos mismos engranajes que él intentase desmontar. No se puede construir en un edificio perfectamente acabado y sin fisuras, ya que en este caso lo nuevo quedará integrado en lo viejo, sirviendo además de elemento revitalizador. Es preciso destruir antes, reducir a cenizas los cimientos de un mecanismo que tiene muchos siglos de buen funcionamiento. Por estas razones y al ser conscientes del mundo en que vivimos -un mundo evidentemente de derechas- no queremos participar en su rejuvenecimiento, a su cuenta y a nuestro riesgo. Pretendemos sin tapujos, destruir criticando y no criticar construyendo".

Otño del 70. Ante las triste perspectivas de las experiencias populares deciden cambiar de clavija. "Si era la burguesía quien acudía a vernos, en pura lógica debíamos, o bien hacer teatro para la burguesía, o bien dejar de hacer teatro". "Con Brecht debajo del brazo nos dispusimos a continuar nuestro farandulesco peregrinaje. Pero tuvimos problemas de todo tipo y para todos los gustos: permisos de la sociedad de autores, censura, protestas de las señoras del visón... en fin ¿para qué amargarles la velada contándoles nuestra vida? El caso es que el vaso fue llenándose hasta el borde, y una última gota vino a hacerlo rebosar. Habíamos programado una gira por diversos países europeos con el fin de dar a conocer nuestro trabajo a los emigrantes que pudiesen interesarse por él. Desde una perspectiva económica aquello fue un rotundo fracaso. Volvimos a casa con la moral debajo del felpudo. Enterramos el hacha de guerra, nos tiramos los trastos a la cabeza, y decidimos echar cada uno por su lado".

Hasta aquí la cita. Y uno se pregunta: ¿Cómo se puede desunir un grupo con la cohesión de siete años de trabajo, sólo por las causas económicas de la gira por Europa, cuando han comido tanto tiempo pan y mortadela? ¿Cómo pudieron segar-se todas las esperanzas económicas, siendo *La boda...* tan buen espectáculo de cara al mercado? ¿De qué sirvieron los organigramas, los seminarios, los ficheros, los libros...? En una palabra, ¿cuál fue realmente la última gota que desbordó el vaso goliardo?



Imagen del montaje de *A puerta cerrada*, de J. P. Sartre, por Teatro del Aire. (Foto: Chicho).

Antes de la gira, Ángel Facio sometió reglamentariamente a democracia su interés en marchar a Portugal para el montaje de *La casa de Bernalda Alba* con un grupo portugués. Ya dijimos anteriormente que el tándem "Facio-resto del grupo" surgiría a lo largo de esta exposición. Facio, aparte de ser el único miembro sobreviviente del legendario TEP, constituía el cerebro de toda la organización. Hemos husmeado las interrelaciones afectivas en los miembros, con respecto a él. Ha habido de todo. La dictadura de las coartadas perfectas y racionales, la necesidad de que alguien se responsabilizara de las negligencias de alguno de los miembros, la poca envergadura de la oposición... han sido opiniones para evaluar la acción de Facio. Circulan más, no cabe duda. Pero atengámonos a los datos. A la vuelta de Portugal conoce la desunión del grupo. Se ha arramplado con el material común (focos, ventiladores ficheros,...), con el convenio de quedar con los derechos de autor de *La boda...* para Facio, que hasta ese momento ha permanecido desinformado de las decisiones tomadas por el resto de los miembros. ¿Cuáles fueron las causas de tal determinación? Fundamentalmente la penuria económica y las tensiones humanas.

Han pasado por la reforma del local, clavando clavos y decorando paredes. Aparte de las horas de trabajo, hay que atender a otros empleos subsidiarios (descorche en barras americanas, chuleo y varios). Llegó incluso a funcionar un sistema de multas, registradas detalladamente en una libretilla por la administración, en la que se reflejaban las faltas de asistencia o puntualidad. Las anécdotas quizá puedan mostrarnos la coexistencia que, dentro de los grupos humanos debe existir, entre las estructuras de organización y las de relación humana, más informales pero igualmente necesarias. La clave está en la dialéctica surgida entre ambas. No bastan organigramas ni la rigidez en el cumplimiento de las funciones; las relaciones afectivas, no necesariamente de "amigueteos", establece una cohesión que no debe ser olvidada o relegada.

El año 72, año de citas y encuentros, vencerá la primera resistencia del director de escena en reintegrarse. Se establecen los acuerdos y se reanudan los trabajos. Por fin, el 30 de abril del 73 se repone *La boda de los pequeños burgueses* en el teatro Goya de Madrid; se pasa al Reina Victoria y posteriormente a una gira por Cataluña, última del grupo antes del período de descanso que desde el mes de febrero se han tomado.

El cambio ha sido notable. Tras el año y medio, en estado de coma, y con el tiempo suficiente para lamentar errores y corregir entuertos, han decidido entrar en la estructura del comercial de la mano del señor

Collado y cobrando casi mil pesetas diarias. Antes de las reflexiones finales, que a disgusto nuestro han asaltado en algunos momentos, este trabajo, los Goliardos han levantado la mano. Cede-mos la palabra: "Durante mucho tiempo, nos hemos negado a entrar en los circuitos comerciales, afirmando que una renova-ción del teatro no podría realizarse sino al margen de la estructura socioeconómica que lo sustenta. Excluir el teatro del mundo de la especulación y del lucro, situarlo en un contexto diferente, dirigirlo a otros sectores del público, implantar otras áreas de juego, rebajar los precios de las localidades, lavarle la cara definitivamente a mamá Talía y renunciar a la enésima capa de maquillaje, ése era nuestro único objetivo. La estética quedaría así supedita-da a toda una serie de consideraciones sociopolíticas, y hacer teatro sería algo más que soltar la frase y cobrar el salario mínimo".

"Pues bien, donde dijimos digo, deci-mos diego. En estos momentos no tene-mos las cosas muy claras. No sabemos si nos equivocamos antes, o si nos equivocamos ahora. En cualquier caso, no quere-mos pecar de testarudos ni movernos por cuestiones de principio. Seguimos insatis-fectos con el teatro que ustedes -y noso-tros- nos vemos obligados a soportar habi-tualmente, seguimos con la intención de darle la vuelta al traje usado, y no sometemos de ninguna manera nuestra actitud a razones de tipo culinario. Simplemente, pretendemos ser actantes, no limitarnos a esa especie de artículo de lujo para pro-gres, en que estábamos siendo conver-tidos a pesar nuestro. Sí, damos un paso atrás, de eso tenemos clara conciencia, y no es preciso que nos lo recuerden a cada momento. Esperamos sin embargo que, en alguna medida, este retroceso nos sirva para recuperar el aliento, y dar dos pasos adelante en cuanto podamos pisar terreno firme. Es lamentable tener que jugar a los cangrejos, pero, aquí entre nosotros, la idea no es original nuestra".

No, no lo recordamos a cada momento, y esperamos no dos pasos, sino un sólo paso al frente. Total, el terreno firme que se necesita no es más firme que el que buscan el resto de los grupos independien-tes para arrastrar la pesada carreta ambu-lante de los cómicos. El martirologio no es lo nuestro. A golpes de economía y censura se intenta restaurar una comunicación y ampliarla a otros públicos, no redimirlos. Sencillamente, sin alardes de catacumba ni de heroicos estoicismos. Las catacum-bas, como las cebollas, tienen los ojos puestos en la superficie. Eso, eso y que lo veamos todos.

*Pipirijaina*, 2 (abril 1974): 25-30.

## DETENIDOS EN ESPERA DE JUICIO: ELS JOGLARS

CONCHA LACARRA

Donde se cuentan las aventuras y desventuras acaecidas a un grupo español, y puestas aquí para general escarmiento, sonrojo o emulación.

**T**oca ahora sentar en el banquillo a Els Joglars, el grupo que, partiendo de las premisas de cualquiera de los llamados independientes -en el sentido más amplio del término-, ha conseguido ser uno de los escasísimos grupos profesionales españoles con regular proyección a escala nacional e internacional. Cuáles han sido las bases para llegar hasta ahí, y el precio que han tenido que pagar es lo que vamos a tratar de exponer a continua-ción para general escarmiento, sonrojo o emulación, como decíamos dos números atrás al iniciar esta sección.

### Prehistoria inmediata

Barcelona 1960. Prácticamente no hay escuelas de teatro: el Instituto del Teatro -entonces dirigido por Guillermo Díaz Pla-ja -funciona mal; la Agrupación Dramática de Barcelona, A.D.B. -sobradamente conocida en la ciudad por quienes estaban más al tanto de las innovaciones teatrales, debido a que, desde su fundación en 1955 por Federico Roda, potenciaba un teatro nuevo en donde se presentaron por prime-ra vez autores catalanes y extranjeros traducidos al catalán y donde se reunieron numerosos autores, directores, escenógra-fos, y actores que luego han continuado su labor en otros grupos- no era propiamente una escuela y, la Escuela de Arte Dramáti-co Adrià Gual acababa de nacer y no tenía aún el prestigio que alcanzaría años más tarde.

Así las cosas, llega a Barcelona un mimo chileno, Italo Riccardi, para dar varios cursillos en el Teatro Candilejas. Era -como tantas veces ha vuelto a ocurrir en el apenas existente ambiente de trabajo cultural español- el primer individuo que



Albert Boadella, director de Els Joglars.

venía a enseñar algo desconocido y su presencia fue acogida por los jóvenes hombres de teatro como la única alternati-va en aquel momento al teatro tradicional que entonces se hacía y enseñaba. Se trabajó en los ejercicios clásicos de una escuela de mimo: gimnasia, respiración, los temas anecdóticos típicos de los mimos franceses con Marcel Marceau a la cabeza, etc. Entre los muchos que se apuntaron, estaba Antonio Malonda -luego fundador del Bululú en Madrid-, Alex Aixelá -destacado hombre del Teatro Experi-mental Catalán- y los tres fundadores de Els Joglars.

### Primeros pasos

Els Joglars nacen, como tal grupo, no de una decisión personal sino de una propuesta externa. En mayo de 1962, en el Círculo Artístico de Sant Lluc -entidad catalanista conservadora con dejes de liberalismo, cuya sede había alojado a la recién desaparecida A. D. B.- se decidió formar un grupo de pantomima y para ello recurrieron a tres ya existentes: Albert Boadella y Carlota Soldevilla, que acaba-ban de formar sus respectivos grupos de mimo, y Antoni Font que llevaba ya más tiempo con un grupo de danza popular

catalana, con el que había recorrido numerosos pueblos de la región y hasta del sur de Francia. Los tres dirigentes tendrán en adelante plena autoridad sobre un conjunto de personas que se atienen a lo mandado, tanto en el orden administrativo, como económico o en el puramente teatral. Esto se aceptará durante varios años sin ningún problema debido a la concepción de monitores y aprendices reinante entre todos. Las relaciones con el Círculo son mínimas: prestamo del local de ensayos y nombre legal a cambio del pago de una pequeña cuota mensual.

En cuanto a los objetivos del grupo, cada uno llevaba una idea a título individual, pero señalaremos las de los directores por su importancia operativa, sin que

tanto, no podía haber una base común proporcionada por el trabajo, su pertenencia a la burguesía media catalana y su conciencia de catalanes, en un momento en el que el problema regional estaba especialmente candente.

Y, con estas vagas premisas, comienzan a trabajar los 15 miembros con gran rigor en la asistencia, unos tres días por semana durante tres horas de la noche, cuando todos ya han salido de sus trabajos o de la universidad. Con Marcel Marceau como ídolo, se inicia un intenso período de formación clásica: gimnasia, ejercicios de relajamiento, respiración y mucha repetición de los ejercicios aprendidos con Riccardi, más otros que había extraído Boadella de su paso como alumno en el

## Punto de partida: un arte pobre

Tras su debut en el I Salón de la Imagen con dos mimodramas basados en el cine mudo, en octubre de 1962, y un largo vacío hasta diciembre de 1963 en que reaparecen en Tarrasa, hacen su estreno en Barcelona en febrero de 1964, alquilando el teatro Candilejas y ya con un título común a los distintos números: *L'Art del Mim*. Esta primera época se caracteriza por hacer números sueltos basados en guiones de Marceau, Mehrling, Sady Maurin (mimo que pasó en el 63 por la ciudad), ideas de amigos y de los propios Font, Boadella y más adelante Carlota Soldevilla. Los temas van desde los clásicos de cazar mariposas y oler flores hasta otros con cierto contenido de crítica social y política, muchas veces en relación con el movimiento catalán (una pintada, llegada de la policía, etc.).

En esta época Boadella teoriza sobre su trabajo en estos términos: "Creo que un arte es más rico cuanto más pobre es de medios. Al music-hall de revista le sobran medios en cambio, no podrá ser considerado como un arte grandioso. El Mimo es un arte pobre, y su pobreza, diríamos su mutilación, es voluntaria y eso le permite profundizar en el mundo del movimiento silencioso, tan lleno de poesía. Enfoca desde un plano diferente los sentimientos humanos. Es importante, sin embargo, aclarar que el mimo no intenta sustituir la palabra con el gesto: esto es una falsa idea de la mímica. El Mimo tiene su mundo propio, su lenguaje propio".

Aunque en estas palabras hay una rebelión contra el anecdotismo de Marceau, al que consideran que se repite en su perfección, que se agota en sí mismo, sus fundamentos básicos de poesía, lirismo y silencio han quedado bien arraigados en sus alumnos. Más adelante, Els Joglars renegarán de su mitificación del silencio poético como núcleo de un espectáculo, pero la pobreza en el sentido Grotowskiano y la importancia del actor -en esta primera época trabajan sin decorado, con mallas negras y caras blancas y sólo utilizan la música como una concesión al paciente espectador, que quizás no va a admitir de repente un espectáculo en silencio- serán el punto de partida del método de trabajo del grupo. A este respecto, anoto aquí como una curiosa premonición de su evolución posterior, este escrito del año 66 aproximadamente:

"...He aquí el remedio:

1.- Durante 30 años, proscripción de todo arte foráneo. El decorado de la pieza se sustituirá por el decorado del mismo escenario que servirá únicamente para



esto quiera decir que se cumplieran totalmente. A Albert Boadella le interesaba desde el principio hacer teatro profesional, por eso anduvo en los primeros tiempos un tanto al margen del grupo, sin llegar a responsabilizarse del todo hasta que, después de la crisis -que veremos más adelante- tomó las riendas y se encaminó a cumplir su objetivo; Antoni Font tenía un interés catalanista y a Carlota Soldevilla le preocupaba más la cultura. Del resto de los miembros cada uno tenía sus distintas ideas políticas, sociales y hasta religiosas, siendo el único vínculo de unión su común interés por la mímica en la que todos puede decirse que empezaban -por lo

*El diari*, interpretado por Els Joglars, arriba (Foto: R. Quittlet). A continuación, *Cruel Ubris*.

prestigioso Centro Dramático del Este, en Estrasburgo y de su cursillo en París con Saragoussi y, finalmente cuando este repertorio se agotó con nuevas ideas que Font o Boadella proponían.



poner de relieve todas las acciones imaginables.

2.-Durante los 10 primeros años de este período de 30, proscripción de todo desnivel sobre la escena, como taburetes, escaleras, terraza, balcón, etc. El actor tendrá que sugerir la idea de que se encuentra arriba y su compañero abajo aunque estén los dos en el mismo plano. Seguidamente, se autorizarán estas elevaciones a condición de que creen al actor unas mayores dificultades.

3.-Durante los 20 primeros años de este período de 30: proscripción de toda sonoridad vocal.

Seguidamente, admisión de gritos inarticulados durante 5 años. Finalmente será admitida la palabra durante los 5 últimos años de este período de 30, pero esta palabra será hallada por el actor.

4.-Después de este tiempo de guerra: estabilización. Las obras se compondrán dentro del orden siguiente:

a) Fijar aproximadamente la acción por escrito, que servirá de base de trabajo.

b) Actor que mimará su acción, después la acompañará de sonidos inarticulados, y después improvisará su texto.

c) Introducción del literato para traducir el texto a la lengua escogida, sin añadirle ni una sola palabra

d) Reaparición de las artes foráneas, pero practicada por los actores.

Y cuando el actor sea amo de su casa, probará a introducir en ella bailarines, cantantes y música para los trabajos indispensables y definidos.

### Con la Nova Canço

A partir de su primer estreno, las actuaciones se realizan ya con una cierta asiduidad ininterrumpida. Este grupo, por ser su especialidad teatral única -no sólo en la zona sino en toda España- es pronto conocido y llamado por las numerosas sociedades y círculos recreativos y culturales que tanto abundan en Cataluña. Además, el momento de su aparición coincide con el apogeo del movimiento catalanista agrupado en torno a la Nova Canço, con el que sus miembros se sienten ligados. Juntos participan en festivales y son contratados por las mismas instituciones catalanas y progresistas. En este sentido, tuvo mucha importancia en esta época el Forum Vergés, salón de actos de los jesuitas alquilado asiduamente por estos grupos y que gozaba de una mayor libertad de hecho en cuanto a censura estatal que el resto de los locales.

Su segundo espectáculo lo estrenan también en el Candilejas y en febrero del 65: *Deixebls del silenci* (*Discípulos del silencio*). Aquí, según ellos definirán más



tarde, hay ya una unidad temática y de estilo, en conjunto muy alegre y con cierto regusto por los temas de gran trascendencia. Algún crítico les tacha de excesivo moralismo. Básicamente hacen el mismo recorrido aunque aumentado, por ejemplo, por dos temporadas en la Cova del Drac -cabaret culto de Barcelona- en donde presentan unos mimodramas especialmente concebidos para music-hall; participan en teatro infantil y colaboran también en Ciclo de Teatro Medieval; al mismo tiempo dan cursillos de mimo en Barcelona y Baleares.

Febrero de 1966 y nuevo espectáculo, *Mimetisme*, que estrenan en el teatro Windsor. Supone ya un principio de divorcio con el academicismo. Primer intento de ligar un espectáculo sin el fraccionamiento de los programas de mimo. Un personaje, representante de la comedia y la tragedia, según el tema, hacía de puente entre número y número. Comienza así una investigación para desligarse del academicismo clásico. Siguen recorriendo las provincias catalanas, Valencia y llegan a salir tres días a Palma de Mallorca. Pero lo que realmente les va a marcar un cambio es su primera salida internacional a Zurich, en mayo de 1967.

Hemos visto que a lo largo de esta primera etapa, el grupo se caracterizaba por su dirección autoritaria. Poco a poco comienza a apuntarse un cierto cansancio por una forma de trabajo que, si en un principio había sido aceptada dado el carácter de novedad que supone el aprendizaje de una técnica, más tarde produjo el desgaste y la consiguiente contestación por parte de los miembros del grupo, que se negaron a seguir practicando los ejercicios de siempre. Es precisamente en este momento cuando tiene lugar su participación en el Festival Internacional de Mimo de Zurich, en donde se contrastan con las mejores compañías mundiales.

El grupo se dio cuenta entonces de sus posibilidades en el campo profesional, de que valía la pena jugar todas las cartas a la vez y se dio la compañía por disuelta, a excepción de Albert Boadella. Los otros dos directores así como algunos miembros del grupo, renunciaron espontáneamente a dedicarse profesionalmente al teatro. Entonces Boadella eligió a seis, basando su elección en un criterio profesional, a aquellos que estaban más dispuestos a la continuidad.

Para resumir, esta primera época se caracteriza por el amateurismo de actuar los fines de semana -aunque ya tienen todos carnet profesional en 1966-, el dirigismo en todos los órdenes (hasta en lo económico: eran los tres directores quienes ponían de su bolsillo el poco dinero



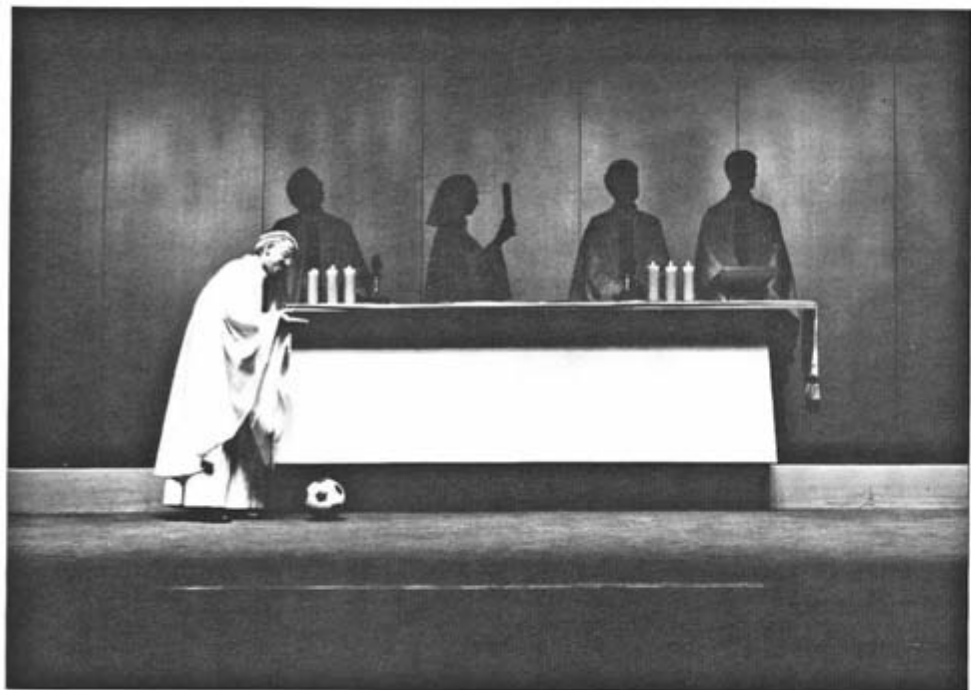
que hacía falta y que recuperaban pronto) y la influencia, a modo de eternos alumnos, del mimo clásico de quien toman los principales guiones, ya que el gran problema de que se quejan es la falta de autores. Los montajes están marcados por las personalidades de Boadella -más intimista y perfecto- y Font, a quien le gustan más los gags cómicos, mientras el equipo va aprendiendo hasta que algunas personalidades se destacan con un importante grado de calidad. El ámbito: Barcelona y provincias catalanas.

### ***El Diari* o el tránsito a la profesionalización**

La segunda etapa del grupo comienza con una gran intensificación de los ensayos y con un nuevo programa basado no ya en números sueltos sino con una intención de unidad crítica. El principio de autoridad persiste todavía, pero de una manera mucho más atenuada. Albert Boadella proviene de la fórmula de autoridad anterior pero procura que las responsabilidades se vayan haciendo cada vez más colectivas y recoger todas las aportaciones que poco a poco van surgiendo. No obstante, el proceso de colectivización o de equipo de trabajo es lento y siempre estará marcado, sobre todo, por la personalidad de Boadella, a quien se reconoce autoridad en última instancia. El mismo lo explica así: "Ha sido un proceso muy lento.

A medida que la gente ha ido aportando yo, sencillamente, no he aportado, he ido dejando de imponerles; muy paulatinamente a medida que la gente ha ido encontrando una madurez creativa y técnica. Siempre he tenido interés en responsabilizar a la gente; siempre que puedo, por sistema, me desentiendo de un trabajo, no trato de polarizar todo en mí" (entrevista de septiembre del 73). Los espectáculos, todos ellos dirigidos por Boadella, tienen su sello, si bien el grado de autonomía de creatividad de cada uno de los actores es cada vez mayor.

La principal preocupación de los seis Joglars es encontrar una forma de expresión propia bajo su personalidad ibérica y mediterránea al mismo tiempo. Mientras siguen representando su obra anterior, van elaborando *El Diari* visión nueva del mimo que dejará perplejos en su estreno, en la Semana de Pantomima de Paret del Vallés -agosto de 1968- a los demás grupos de mimo que allí participaban y que estaban muy influenciados -generalmente a través de cursillos- por este grupo pionero. Con *El Diari*, Els Joglars -dicen las crónicas del momento- liquidan la influencia de Marceau. Ellos mismos declaran: "No creemos en el mimo únicamente como una diversión o un puro esteticismo gratuito, sino como un medio directo de expresar las circunstancias que nos rodean, ya sean políticas, sociales, humanas o simplemente sensibles". Los límites de la poesía intimista se han ensanchado. Esto tiene como



*El joc*, en página contigua; arriba, *Teledium*, ambos, espectáculos de Els Joglars (Foto: Toni Padrós).

consecuencia que algunos grupos puristas desaparecerán en medio del confusionismo creado y otros se reafirmarán en hacer de la pantomima, antes que una convención específica, un lenguaje expresivo propio.

Esta ruptura -aún limitada, pues todavía utilizan a Marceau para superarlo- es bien interpretada como tal en el Festival De Arezzo (Italia), lo que les proporciona gran fama y les sirve en adelante de trampolín internacional. Para el propio grupo se trata de un tema único, estilo esperpéntico, hallazgo de un sistema expresivo propio. Espectáculo en un solo acto y bajo un mismo tema, un periódico cualquiera. Página por página, este periódico describe los sucesos, deportes, necrológicas, espectáculos, informaciones internacionales, publicidad, etc. Todo eso bajo una visión crítica, aunque nuestra preocupación en este espectáculo está más en resolver las situaciones escénicas que en el fondo de sí mismo. El esperpento, el tópico, el humor cruel y la caricatura son los elementos de los que nos valemos

para hacer la obra comprensible a todo tipo de público y para encontrar al mismo tiempo con estos elementos una especie de Comedia del Arte ibérica.

¿Cómo se ha llegado a este espectáculo concreto? El método de trabajo ha cambiado.

1.- El director, Albert Boadella, propone una idea-base posible como tema de conjunto para el espectáculo, que debe ser aceptada por todos.

2.- Una vez elegidos las ideas -que son eso, sólo ideas, no esquemas literarios ajenos al grupo ni siquiera esquemas fruto del trabajo de mesa, tal y como la experiencia les ha marcado- tratan de representarlas visualmente, no literalmente, por medio de esquemas y dibujos de puesta en escena.

3.- A partir de aquí empieza la improvisación colectiva, de la que normalmente aprovechan un tanto por ciento muy pequeño.

4.- Cuando ya el espectáculo se ha concretado, prueban a montar una representación ideal ante público de distintas procedencias, retocan las partes más incomprensibles y lo estrenan oficialmente en un teatro de Barcelona.

Esta vez hay ya un decorado de platabformas desmontable, que permite una flexibilidad de desplazamiento absoluta, objetos, color y voz en forma de onomatopéyas. Se acabaron las mallas y aparecen los pantalones. El mito del arte del silencio ha sido superado.

## Un inciso importante: la economía

Mientras duraba la preparación de *El Diari*, todos los miembros continuaban en su trabajo habitual. Después del estreno fueron reduciendo sus horas de trabajo en el exterior hasta dejarlo por completo al cabo de medio año aproximadamente. Esto significaba un salto consciente hacia adelante, ya que su situación económica individual precaria les hizo depender en estos primeros momentos de la familia y de lo que cada cual pudo encontrar. Debido a que era necesario el dinero para una serie de gastos iniciales, entre ellos el alquiler de un nuevo local desde enero de 1969, el tiempo de explotación de la obra tuvo que prolongarse. Esto hace que se deba aumentar también el número de actuaciones. Por otra parte, como los grupos o instituciones contratantes suelen ser generalmente pobres, la compañía debe abaratar lo más posible su mercancía, lo que a su vez les lleva a ir comprando por su cuenta materiales luminotécnicos, tarimas de decorado y una furgoneta como medio de transporte. Estas compras vienen exigidas tanto por las razones económicas apuntadas como por una cada vez mayor exigencia artística por parte del propio grupo. Todos estos son condicionamientos que ya por sí mismos exigen extraer un rendimiento suficiente de cada espectáculo, sobre todo si se tiene en cuenta que la preparación de cada nuevo montaje supone un paro casi total de unos tres meses. Así, el estreno de un nuevo espectáculo sucede cada uno o dos años, sin que por eso dejen de representarse los anteriores.

En resumen, a este grupo, la profesionalidad les ha ido llevando aparejada la exigencia de calidad y una disponibilidad cada vez mayor de medios técnicos. Hay una interconexión entre su evolución interna que les ha ido pidiendo una mayor riqueza de elementos y su respaldo económico -basado en la creciente conquista de mercados, incluidos los internacionales- que les han posibilitado este tipo de evolución.

## Para no quemarse

En este sentido, hay que señalar aquí una característica del grupo: tan importante como la preparación de un espectáculo o la posesión de los medios de producción, han considerado tener una cierta comodidad en sus viajes. Cobran a tanto alzado pero exigen siempre habitaciones con baño y, en la actualidad, perciben unas 300 pesetas de dieta. Consideran que llevan muchos años en el trabajo y no



quieren quemarse o pasar por gastritis, como les ha ocurrido en alguna ocasión. En esto han seguido también un proceso de valoración. Naturalmente esto es una opción, una concepción específica de lo que es el teatro, dialécticamente relacionada con su modo de trabajo y las circunstancias favorables del mercado en lo que a ellos respecta.

Si durante la primera época todo el dinero cobrado iba para gastos del fondo común, ahora ya tiene lugar el primer reparto, que era aproximadamente de 5 ó 6.000 pesetas hasta llegar al número ideal de 10.000. De hecho a veces no llegaba ni al mínimo, ahogados por los gastos comunes antes aludidos, incluso en un momento dado se veían obligados a solicitar préstamos a un banco o a alguien del grupo que en aquel momento pudiera aportar. En cuanto a subvenciones sólo hubo en una ocasión, en la época de *Cruel Ubris* una de 200.000 pesetas del Ministerio de Información y Turismo por haber hecho 100 representaciones. En la actualidad, quieren llegar a las 15.000 pesetas al mes y seguramente lo conseguirán, porque en el extranjero se paga mejor.

Me he visto obligada a saltar etapas dada la índole unitaria y progresiva del enfoque económico. Otro tanto cabría hacer respecto a la progresiva conquista de mercados, pero creo que es preferible ir intercalándolos en su lugar, para que se vea cómo éstos afectan a las exigencias y concepción de cada montaje.

Así, con *El Diari*, tras su gira italiana, van por suburbios y barrios de Barcelona, recorren la zona catalana hasta Valencia e Ibiza y hacen incursiones en Madrid y Zaragoza.

Paralelamente, prosiguen los cursillos en instituciones diversas hasta el punto de colaborar en la fundación de un Centro de Estudios de Expresión, que funcionó muy bien en un principio, verano de 1969, pero que luego fue decayendo por dos causas principales: planteamiento económico ambicioso y, sobre todo, por la progresiva asignaturización de temas que interesaban poco. En fin, lo típico de este tipo de escuelas que programan todos los temas del mundo. Quede aquí señalada esta actividad constante del grupo, que será uno de los principales factores de evolución interna y de no estancamiento.

## El Joc

Tras una gira tanteadora del público por Galicia y Asturias, se estrena en el Capsa de Barcelona en enero de 1970. Para el grupo significa una tercera etapa en la que se inicia una nueva forma de trabajo colectivo que parte de la creación dramática, no

planificada sobre un guión o esquema inicial, sino construida sobre el escenario, jugando con los elementos exclusivos del actor como son el cuerpo, la voz y el espacio. Su propio resumen del espectáculo es como sigue: Espectáculo visual, sonoro, principio de una etapa de aproximación al teatro. Obra en dos actos, los diferentes episodios quedan ligados unos a otros debido a la unidad de estilo. Joglars encuentra con este espectáculo un aspecto completamente personal del mimo, unas formas de expresión que nos son propias, están utilizadas para crear una especie de teatro visual y sonoro y no un mimo puro. La voz y el gesto cobran todo su relieve al deshacerse en muchos momentos de la obra el procedimiento clásico de narración y argumento. El espectáculo apoya buena parte de su fuerza en el juego y la expresión del actor. Y en el programa de mano añaden: "Es una experiencia dirigida hacia la simplificación del lenguaje de comunicación entre actor y público. No creemos que sea necesario aclarar ningún concepto sobre el espectáculo, no se trata de teatro literario o de ideas, anunciamos simplemente el título y los intérpretes (en este caso, creadores), a la manera de un concierto. El espectador debe ser libre de sentir lo que mejor le plazca como lo haría frente a una obra musical o pictórica. Para ello los diferentes juegos de que consta el espectáculo llevan un número, no un título, a fin de no coaccionar la libertad del espectador".

"Estamos ya muy lejos del teatro con visos moralizantes de los primeros tiempos y de los planteamientos de muchos otros grupos que se dieron cita en mayo en el Festival Cero de San Sebastián. Curiosamente, un grupo como éste, sin más ideología manifiesta que lo que se desprende de su expresión como hombres-actores, con las connotaciones sociales que salgan, por supuesto, que se declaran mediterráneos, irónicos, ligeros, para quienes, a su modo de ver, el teatro está excesivamente intelectualizado, fue el que recibió la buena acogida unánime del polémico festival. Allí se impuso su rigor en el trabajo, su originalidad como grupo y su diversión. Son distintas maneras de ver el trabajo teatral, cada cual con sus aciertos y limitaciones de hecho".

El número de actuaciones se multiplica intensamente, giras por Alemania -donde la muy favorable crítica del estudioso teatral Martín Esslim es clave para su reconocimiento internacional- contrato de tres meses con la T.V. de Baden-Baden, Primer Festival Internacional de Madrid, diversos puntos de España y la zona más suya: país catalán. Al año siguiente, recorren Holanda -donde comienzan a prepa-

rar el espectáculo siguiente- y prosiguen por estas zonas, a las que se añade el Festival Internacional de Wrocław (Polonia). Finalmente, tienen que proponerse parar las giras durante dos meses para intensificar los ensayos; en total, unos cinco meses de preparación porque ha de ser un espectáculo exportable a Europa.

## Cruel Ubris

Gira pre-estreno por País Vasco y estreno oficial en el Capsa en enero de 1972.

El método de trabajo no cambia sustancialmente. Si en *El Diari* van a representar con sus cuerpos una parodia de los medios de información escrita y *El Joc* lo van a montar sobre la base sede una serie de palabras sin ningún sentido especial, en *Cruel Ubris* van a partir del movimiento de las articulaciones. Unos comienzan a moverse provocados por los otros y uno de ellos va anotando las experiencias. Lo terrible luego es la conformación concreta del espectáculo, que puede llevar largo tiempo. Puede decirse que para éste fueron subvencionados por la T.V. alemana, gracias a sus contratos. En este momento han llegado a la conclusión nada menos de que privar a una obra de toda palabra representa una pérdida de expresión muy sensible. Este espectáculo de corte más popular, loco y desmadrado, voluntariamente menos perfecto, menos cerrado y posiblemente más comunicativo, resulta más apto que ninguno para plazas públicas y tablados al aire libre.

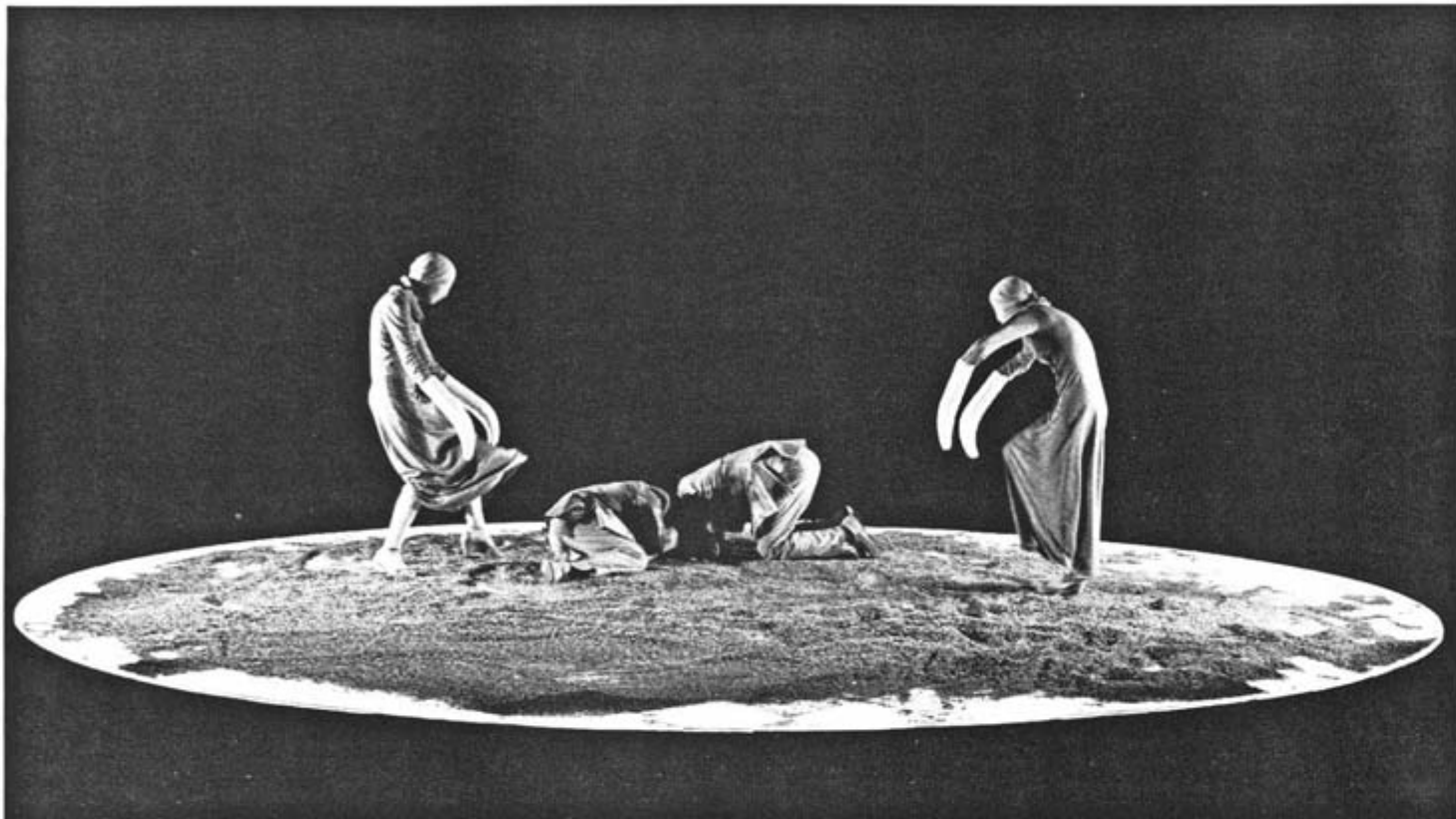
## Mary d'ous

Estreno en el Capsa en enero de 1973.

Para prepararlo se recluyeron en una casa de campo del Pruit, en donde iban necesitando y manejando diversos elementos escenográficos -una estructura metálica, taburetes, una lona blanca- desde las primeras improvisaciones. Aquí hubo una idea previa: la unidad como un avance y una estructura tomada del lenguaje musical, considerando la música como un lenguaje que actúa sobre el público a un nivel sensitivo, que desarma de recibir un mensaje lineal. Prácticamente veían que un tema se perdía, se desarrollaba, veían notas sueltas. Así, después de escuchar abundante música, la improvisación no era espontánea. El lenguaje se sabía, era un cambio.

Con este espectáculo siguen sus giras por España e Italia, con un éxito que no habían alcanzado hasta ahora.

Septiembre de 1973 marca un hito en la actividad de Els Joglars: son contratados para tres años por la Agencia ORIA para



*Laetius*, montaje de Els Joglars estrenado en 1980.

trabajar por Europa con un tope máximo de seis meses al año. Esta es una prestigiosa agencia -lleva también al Piccolo de Milán, Antonio Gades, Montserrat Caballé, etc.- con la que las condiciones son acordadas muy al gusto de Els Joglars, en el sentido de que pueden elegir teatros de pueblos y ciudades no muy burgueses (en Italia estuvieron anteriormente en la aristocrática Villa Zenobio y no quieren repetir). Con esta agencia piensan actuar próximamente en La Rochelle dos meses en París, un mes en Sicilia gira por Italia y previsiblemente, en el curso del 75-76, vayan a Sudamérica.

¿Teatro para la emigración? Nulo. Últimamente en Zurich se hizo una representación en un teatro con gran propaganda entre los españoles, pero estos no acudieron al centro de la ciudad. Es el problema del ghetto, si no se acude a ellos

no hay nada que hacer y, de momento al menos, Els Joglars no van a hacerlo.

Els Joglars han vuelto a recluirse en el Pruit -ocho días de trabajo y cinco libres, hasta septiembre posiblemente- para preparar un nuevo espectáculo sobre la vida de un bandido de la zona, el Serrallonga. Por primera vez han recogido libros históricos para documentarse. Veremos qué sorpresa sacan ahora.

### Para finalizar

¿Qué han aportado Els Joglars, qué significan hoy en el teatro independiente español?

En primer lugar, destaca el rigor de su trabajo, que les ha llevado en una línea progresiva. Progresión que no desvaloriza absolutamente sus montajes anteriores, sino que más bien sigue una línea quebrada en la que se entrecruzan formas populares y otras más difíciles de captar por su mayor complejidad o desacostumbramiento del público.

Este rigor ha privado siempre, aunque haya desaparecido la mitificación de la técnica que hubo en una primera época. Consideran que hay mucho cuento en eso de la preparación técnica, de la voz, etc.,

al menos en estos lares. Las cosas son bastante más simples.

En el grupo, el trabajo práctico ha privado sobre todo, de ahí que la admisión de nuevos miembros se haga siempre atendiendo a sus cualidades específicamente profesionales, sacrificando estoicamente la amistad. Igualmente, en las relaciones personales cada uno tiene hecha su vida propia fuera del grupo, habiéndose dado en muy pocas ocasiones las interferencias en este sentido: el punto de unión es más el trabajo que la amistad.

Tampoco las discusiones han ocupado mucho terreno. Sin teorizaciones sobre la democracia, ésta ha funcionado sin demasiada pérdida de tiempo, entre otras cosas porque siempre se han planteado opiniones muy concretas relativas al montaje entre manos, giras, detalles, etc.

Apresuradamente, he aquí el final de este banquillo. Limitaciones al trabajo profesional que a la vez potencien la perduración (desde el 67 han cambiado pocos miembros). Una concepción del teatro muy específica y un status alcanzado ya, del que parece difícil que den un tumbo.

*Pipirijaina*, 4 (junio 1974): 21-25.

# DETENIDOS EN ESPERA DE JUICIO: ESPERPENTO DE SEVILLA

MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ

El Teatro Independiente nació como reacción ante la cosificación de que es objeto el teatro en nuestro país y la discriminación que dicho teatro ejerce en cuanto al público a que se dirige. En una primera aproximación se definió por oposición a este sistema, donde el hecho teatral se convierte en una mercancía, al ser cosificada. Es así como se vino a decir que T.I. era aquel en que sus realizadores son dueños de sus medios de producción y se dirige a un público tradicionalmente privado de acceso a la cultura. Sin embargo, esta definición resultaba ambigua o, al menos, lo resultaba para nosotros, tras comprobar en el Festival de San Sebastián que esa fórmula era, en realidad, un cajón de sastre donde no sólo cabían las posiciones más dispares, sino también más reaccionarias. Por eso hemos acuñado nuestra propia definición. Ignoramos si la suscribirán otros grupos que se denominan independientes. Es el resultado de nuestra praxis teatral.

Entendemos el Teatro Independiente como aquel que se propone una búsqueda en las fórmulas de expresión que, clarificando situaciones y conflictos sociales, potencie, en la medida en que al teatro le es posible, un cambio de estructuras. Dentro de esta definición se da por supuesto la liberación del sistema de explotación comercial y la clase de público a que se dirige: es decir, una vez más, al que la cultura -y lo que no lo es- margina.

## En el principio era...

De esta forma encaraba el grupo Esperpento, de Sevilla, su profesión, en 1971. Desde un principio, han visto claras una serie de cosas y han tratado de profundizar en ellas. Buena prueba son todos los trabajos teóricos que precedieron a cada uno de sus montajes, y aún aquellos que



jamás llegaron a materializarse. Valga esta afirmación, junto con algunas otras que irán surgiendo a lo largo de nuestro trabajo, como un intento de aproximación personal y objetiva (dentro de lo que cabe) al comportamiento teatral y, por lo tanto, humano y político, de un grupo de sevillanos embarcados desde hace casi siete años en esto que (¿cómo etiquetarlo?) se ha dado en llamar Teatro Independiente.

Esperpento, como grupo independiente, surgió de una necesidad planteada a dos niveles: de un lado, la necesidad personal de sus componentes de abandonar la línea seguida hasta entonces en los teatros de cámara y universitarios y plantearse el hecho teatral como producto de una investigación y una dedicación absolutas. De otro lado, la necesidad de la existencia de un teatro que estéticamente suponga un rechazo de la estética vigente y que por medio de un planteamiento científico de la realidad sobre la que se opera, colabore en su transformación.

Esto ocurría en octubre de 1968. El recién nacido Esperpento (compuesto por 20 personas, procedentes en su mayoría de Tabanque) tenía una serie de ideas básicas sobre el teatro, su función y la labor de un grupo independiente, que fueron dando a conocer en declaraciones, unas de carácter interno o restringido, otras por medio de la prensa.

Esperpento, como organismo autónomo de producción de espectáculos teatrales,

ha desarrollado una línea de trabajo que podría resumirse en los siguientes puntos:

- Conformación de unas bases funcionales de autogestión.
- Adopción y práctica de un método de estudio e interpretación, caracterizado por la presencia constante del sistema de teatro épico.
- Programación y preparación de montajes
- Confrontación de los espectáculos ante el público. Análisis de los diversos niveles de percepción. Estudio del entorno.
- Promoción de otras actividades artísticas y posibilitación de ofrecer trabajos de otras compañías.

Esperpento se propone como principales objetivos:

- Conseguir el nivel técnico indispensable que haga posible la comunicación a través de la actividad teatral.
- Llevar el teatro a públicos hasta ahora marginados de la cultura.
- Hacer posible una labor teatral continuada en nuestra ciudad.
- Crear un Teatro Estable que permita la labor de investigación en este campo específico.

Para ello, el grupo tenía una estructuración, sobre el papel, bastante racional.

"Nuestra organización es pura democracia. Sin embargo, a diversos afectos, necesitamos tener cabezas visibles; por ello, existe un coordinador que cumple dos funciones: una con carácter interno y otra





Dos instantáneas de montajes de Esperpento: en página precedente, *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán; y, sobre estas líneas, *La prima Fernanda*, sobre un texto de los hermanos Machado.

con carácter externo. Es el encargado de tomar una decisión en nombre del grupo cuando no hay tiempo material para reunirse todos. Este coordinador tiene otra función, convocar la asamblea encargada de tomar decisiones. Esta puede ser reunida igualmente a petición de tres miembros. También existe un Departamento de Relaciones Públicas, encargado de archivar el material, de buscar localidades para nuestras representaciones, y es responsable de la propaganda, de las relaciones con otros grupos...

### Teatro Estable

Uno de los conceptos más confusos, en principio, de estos planteamientos iniciales es quizá el de Teatro Estable. Serán ellos mismos quienes lo clarifiquen. Pero antes, una puntualización imprescindible. En diciembre del 73 el grupo Esperpento sufrió una escisión, calificada de fundamental por los que se fueron, y de una más, entre otras muchas, por los que se quedaron. A la hora de plantearnos este

trabajo hemos creído conveniente, puesto que de una vista atrás se trataba, hablar con todo aquel que había formado parte de la historia de Esperpento, permaneciera o no en el grupo actualmente. Por ello, las respuestas informativas se irán entremezclando a lo largo del relato. Para tratar de situar al lector, antes de seguir adelante, aclararemos si es Esperpento o Mediodía (nuevo grupo formado por los escindidos) quien habla. Cuando no decimos nada, se trata de afirmaciones hechas antes de la escisión.

"Las circunstancias de entorno son tan inestables que no se puede pensar en un Teatro Estable. Esto sería unos grupos con un local donde desarrollar un trabajo constante, con muy fuertes subvenciones que les permita estabilizarse a todos los niveles, como ocurre en Europa. Pero ello presupondría un tipo de organización social donde, a la cultura, se la considerara como un fenómeno democrático. Crear un Teatro Estable por medio de la autogestión es imposible. No se puede conseguir mientras no haya un municipio, un organismo ciudadano que esté dispuesto a apoyarlo totalmente y además a no boicotearlo. Por eso es tan utópico pensarlo" (Esperpento).

"Aquí los elementos progresistas tendrían que suplir la función del gobierno, a través de socios, aportaciones... Nosotros celebramos una serie de reuniones con las personas que pensamos que podrían

ayudarnos, y fracasaron, en parte debido a la mentalidad provinciana de los grupos de la ciudad y en parte, también, a que nosotros no supimos enfocar la cosa con la suficiente imaginación y no trabajamos bastante en ello. A esto se une la falta de conciencia de la necesidad de poner en marcha en Sevilla un Teatro Estable y la ignorancia sobre el tema" (Mediodía).

### Antígona

"La raíz del planteamiento del montaje de *Antígona* es la misma de todos los demás espectáculos. Hicimos una aplicación de los presupuestos del teatro épico a través del análisis de la pieza, dividiéndola por incidentes, buscando cuáles eran o no los progresivos, buscando los gestos fundamentales hasta llegar al gesto global. En el momento del trabajo con los actores se acudía a una improvisación, siguiendo la línea de Stanislavsky, pero siempre dentro del contexto social del personaje. Queríamos que de este trabajo, puesto dentro de un contexto brechtiano, surgiera la verdad del personaje para, una vez tenidas sus claves, proceder a una distanciamiento y a la definitiva puesta en pie según el teatro épico" (Mediodía).

Esta fue la primera confrontación del trabajo de Esperpento con el público, iniciada en noviembre de 1968. *Antígona*, de Sófocles, en versión de Brecht, sobre la

traducción de Hölderlin, era la obra elegida. De ella llegaron a darse 14 representaciones. En su segunda versión intervenía el grupo sevillano Smash. Esta conjunción música progresiva-representación teatral funcionó muy bien. Pensaban haber continuado la colaboración, considerada por ellos muy importante, pero lo impidió la marcha del grupo Smash a Barcelona.

Con la participación de Smash surgió otro plano en la narración, basado en las formas musicales tratadas con un gran sentido de libertad, con un conocimiento de su realidad y con un violento deseo de modificar aquellas condiciones que impiden la completa hominización de nuestra sociedad. La incorporación de elementos de una cultura viva, la parte más auténtica de una cultura no encerrada en los libros, no centralizada ni distribuida por canales oficiales, le da una riqueza a sus realizaciones, a la par que se identifica perfectamente con uno de los aspectos que más preocupa a Esperpento: la búsqueda de unas formas propias que nos acerquen cada día más al público con el que nos sentimos en todo solidarios, en el que adivinamos a los espectadores más interesados y que históricamente son los necesarios para una revitalización de nuestra cultura.

## Teatro épico, Brecht, Stanislavsky

Ya han aparecido, como sucederá a menudo a lo largo de nuestras conversaciones y en muchas de sus declaraciones, tres nombres (conceptos, ideas, teorías teatrales) claves. De un lado, Brecht y el teatro épico. De otro, Stanislavsky.

"Cuando iniciamos un trabajo de mesa lo tenemos estructurado de alguna forma desde unos planteamientos puramente brechtianos. Esto nos hace recopilar todo un material teórico y después llega la hora de ponerlo en pie. Ahí es donde, en cierta medida, interviene Stanislavsky. Ahora estamos también investigando sobre Meyerhold, la biomecánica en general, sobre el teatro estilizado a niveles de comedia del arte... No tomamos a Stanislavsky en su integridad, como tampoco tomamos a Brecht (en parte, porque no lo conocemos en su integridad). Somos conscientes de que la mayoría de los que formamos el grupo no hemos tenido una escuela. Estamos aquí, en el culo de Europa, y aquí, hemos tenido que aprender con cuatro libros, hablando mucho con la gente que venía y tratando de ver todo lo que había" (Esperpento).

Es Brecht, claramente, el que desde sus gafas redondas y su mirada irónica, preside el desarrollo teórico del grupo.

Dentro de la labor específica de teatro,

Esperpento ha adoptado un método de trabajo que consiste en la incorporación del sistema de teatro épico, derivado de una concepción histórica materialista y del realismo dialéctico como forma expresiva.

En cuanto al modo de encarar ese trabajo, de poner en práctica la teoría más o menos asimilada, la elección es también clara.

"Nosotros hemos tendido siempre a hacer un trabajo colectivo, pero entendiendo éste dentro de una profesionalización de las distintas especializaciones del montaje. Que todos hagan de todo es una cosa profundamente irracional y que, además, va en contra del rendimiento en el trabajo. Nos planteamos un trabajo colectivo sobre la base de unos actores y un colectivo de realización, que era el responsable de la puesta en pie de la pieza, el que marcaba unas directrices, un método a seguir. A partir de sus propuestas, se hacía la discusión democrática de todas esas cuestiones, con amplias facultades para debatirse los puntos de vista que se consideraban erróneos. No se ha conseguido, en la práctica, este funcionamiento, que a nuestro modo de ver era adecuado" (Mediodía).

Buena prueba de que no se ha conseguido, o no del todo, son estas palabras miradas atrás:

"Durante toda la historia de Esperpento, como es lógico dentro de la estructura en que nos movemos, ha habido muchos intentos de crear tótems, y una de las constantes que hemos mantenido es evitarlos de todas las maneras posibles. Ha salido gente del grupo porque planteaba problemas de este tipo, de personalismo que quiere imponer su visión a toda una colectividad. Somos muy reacios a que se nos quiera imponer una persona" (Esperpento).

## Con "Madame" hemos topado

Pero toda esta base, estos planteamientos iniciales, esta clarificación antes de... no cumplen del todo su función si no se transforman en un montaje concreto, si no se establece la relación espectáculo-espectador, razón de ser del hecho teatral. Para ello -lo sabemos muy bien- no basta con que el grupo se lo proponga, con que se elija la obra y, una vez realizado el trabajo de mesa, se inicien los ensayos. En esta relación fundamental grupo-público, no son sólo ellos quienes deciden. Y así...

La indagación, de Peter Weiss, se refería al proceso de Auschwitz, en relación a los responsables de los campos nazis de exterminio. Encajamos el trabajo dentro de una búsqueda del teatro investigación, del

teatro documento. Para ello utilizamos, como fuente de información, el *Mein Kampf* de Hitler, las memorias de Von Papen, el sistema de propaganda de Goebbels, el Conde Ciano, Gobineau, Alfred Rosenberg y toda la literatura fascista de la época. No llegamos a montarla porque en España se había declarado el estado de excepción de 1969 y Peter Weiss prohibió que sus espectáculos se representaran en esa situación. También se suspendió en Madrid el *Marat-Sade*. Nuestro trabajo estaba casi terminado, aunque aún no habíamos empezado los ensayos, cuando llegó la notificación del Ministerio. Al desaparecer el estado de excepción, Peter Weiss levantó su prohibición y fue luego el Ministerio el que no nos dejó representarla" (Esperpento).

Ya para entonces había tenido el grupo algunas dificultades con la Administración, como:

- Prohibición de coloquios al final de las representaciones.
- Prohibición tácita de algunas representaciones en pueblos, autorizándolas únicamente para socios de Esperpento, con lo que se impedía tales representaciones.
- Prohibición del prólogo de *Antígona*.
- Acta de censura a una imprenta por editar programas de mano de Esperpento.
- Prohibición por la Delegación de Turismo de representar *Antígona* en Córdoba.

## Al hilo de lo no acabado

Dejando a un lado, de momento, la ortodoxia cronológica, vamos a seguir con ese otro hilo conductor que pueden ser los montajes (por una u otra razón) frustrados.

"Con *Woyzeck*, de Büchner, encontramos dificultades de todo tipo, desde la cantidad de actores que requiere hasta problemas administrativos. Esto fue lo que nos hizo desecharlo, aún después de haber comenzado los ensayos. Nos interesaba fundamentalmente como antecedente de teatro épico, como modelo tipológico para la producción de Brecht. En la *Ópera de perra gorda* de Brecht, estábamos muy entusiasmados por la posibilidad de colaborar de nuevo con Smash, en un montaje en donde la música cumpliera una función dramática tan importante como la interpretación. Llegamos a desarrollar el trabajo de mesa, pero la marcha de Smash a Barcelona nos impidió seguir adelante. El *hospital de los locos*, de Valdivieso, casi se terminó de montar. Hay una serie de trabajos que al final no dan el resultado previsto. En aquella ocasión pretendíamos copar el auto sacramental y darle la vuelta. Pienso que no estábamos suficientemente preparados y preferimos dejarlo. Coincidió

con un momento crítico de Esperpento, a la vuelta del Festival de San Sebastián. El grupo se estaba consolidando como estructura que pretendía desde un principio ser profesional. Por entonces la mayoría eran universitarios y querían seguir en grupo mientras duraran sus estudios. Había crisis por ello. Con el tiempo nos dimos cuenta de la necesidad de hacer montajes adaptados a las posibilidades del grupo, en todos los sentidos. Estábamos tanteando.

Entonces se planteó por primera vez seriamente el asunto de la profesionalización. El grupo, que era muy numeroso, se autodefinió en ese aspecto y escogió dos montajes: uno muy amplio, no muy comercial, como era *Política de los restos*, de Adamov, en donde se abordaba por primera vez en Esperpento, con toda su complejidad, el estudio de una pieza según la metodología épica y en el que participaba prácticamente todo el grupo; y un segundo montaje, circulable, fluido, para las personas, que fue *Cuento para la hora de acostarse*, de O'Casey. Esto era contradictorio en sí porque, al no tener todos los mismos planteamientos, iba a ir al traste como se había dado en otros momentos del grupo. *La Política...* se la cargaron dos cosas: era la primera vez que el grupo hacía un trabajo serio, científico (con ayuda de economistas, sociólogos, con profundos estudios de mesa). Se trataba de llegar al sumun de la especialización; esto al final no dio un fruto claro y coherente con los planteamientos del grupo. Con tanta especialización se había diversificado y se había perdido en la mente del grupo y el grupo no lo controlaba. Unido a esto estaba el que la mayoría de la gente que participaba en el montaje no quería ser profesional ni nada por el estilo. El espectáculo no era rentable y no veíamos sus frutos. Esto fue, fundamentalmente, lo que nos hizo abandonar" (Esperpento).

### **Farsa y licencia de la reina castiza**

En este breve paseo por el esfuerzo y las frustraciones hemos entrevisto algunas de las claves que van a marcar el posterior desarrollo de Esperpento. De ellas, las más definitivas serán la profesionalización y el *Cuento...* Hay con anterioridad dos montajes no abortados (dentro de lo no-abortado que pueda resultar aquí un montaje), que son: un Estudio Dramático sobre poetas españoles del 27 Machado, Hernández, León Felipe), del que tan solo pudieron darse tres representaciones y que cuenta en su corta trayectoria con múltiples prohibiciones y el de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán, que supone un giro de oxigenación en la



*Flash de Karl Valentin interpretado por Esperpento. (Foto: Carlos Ortega).*



visión teatral de Esperpento, concretando en lo que ellos han definido como estética de lo borde, y de lo que más tarde hablaremos. En cuanto a la *Farsa*..., así la presentan:

"Nuestros viejos amigos Stanislavsky y Brecht nos aconsejaron que hiciéramos una vida más sana. Nada de encerrarse entre probetas y morteros. A la calle, al campo, a los pueblos. Seguimos su consejo y, más fuertes y lozanos, recuperada la salud mental, perdido cierto tufillo de pendería universitaria, volvemos con la *Farsa*...[...] El aprendizaje ha sido difícil. Había que ir a los lugares donde nuestra realidad se nos ofreciera sin tapujos. Nuestro bachiller fue la observación directa de lo que nos rodea, la calle, el mercado, la cola del autobús, soez y canalla si se quiere, pero reales... El doctorado lo obtuvimos en la barraca, en el circo, en el cabaret, en el teatro de variedades. Únicas cátedras autorizadas en nuestra circunstancia de espectáculos populares".

El montaje se estrenó en Sevilla, en junio de 1969, y de él se dieron un total de 15 representaciones.

"La *Farsa*... representa para nosotros una investigación en los medios expresivos de dominio popular que desempeñan una función alienante pero que, siendo utilizados de una forma crítica, pueden constituir uno de los lenguajes más apropiados para cuestionar un sistema. Todo ha servido para el montaje, no se ha desechado nada; canciones, chistes, gestos, situaciones ambiguas, equívocas, y mucho juego sano, ingenuo, y mucha crítica mordaz también, como actitud de un pueblo ante determinados hechos que ocurren. Esto nos ha conducido a una obra compleja, rica en sugerencias, provocadora, disgregante, justa para las personalidades históricas -a cada uno lo suyo-, popular, como corresponde a los deseos de una institución tan unida a lo plebeyo, tan vinculada recíprocamente a él, en fin, tan repajolera popular.

A pesar de lo repajolera popular, Esperpento, como en todos sus inventos teatrales, había introducido una buena dosis de erudición. Al menos, eso dice el programa: diez libros sobre Valle-Inclán, otros tantos sobre su época, amén de varios números de *Insula*, *Revista de Occidente*, *Primer Acto* y *Yorick*. Hecha la mezcla, alguien se encargó de que no saliera a la luz en toda su impureza.

- Acta de censura a la *Farsa*... por introducir canciones populares que atentaban contra la moral.

- Prohibición por el Ministerio de Prólogo y Canciones de la *Farsa*...

- Prohibición de la *Farsa*... en pueblos pequeños.



- Multa de 15.000 pts. a un club de Córdoba que había ofrecido una representación de Esperpento previamente autorizada.

- Prohibición a Esperpento de actuar en el Marquina de Madrid en las sesiones de Cámara en las que estaba programado.

- Prohibición para representar en la Universidad de Sevilla.

### Al borde de "lo borde"

"El enunciado apareció. Lo borde estaba ahí, flotando de página en página, y con ello nos topábamos aún sin quererlo. Preguntamos. La cosa no parecía muy clara. Y alguien, en Esperpento, nos dijo: "eso más vale olvidarlo". Pero no podíamos, porque aún estaba ahí, implacable. Así que seguimos preguntando. Lo borde está emparentado con la subcultura, sobre todo con la utilización de la subcultura, con todo lo que compone la mass media en general. Nosotros hemos basado esta posibilidad de manipulación partiendo de lo que es el signo lingüístico, de la arbitrariedad del lazo de unión entre significado y significante, que permite coger el significante de los medios de comunicación, que cumplen una función alienante, y cambiarle el significado. Por otra parte, con la connotación de que en Andalucía toda esa cultura alienante ha sido impuesta por el poder central. Así, era un devolver al

poder central esta avalancha de subcultura, llevándola hacia el borde, hacia el estallido. Sería devolver el ramo de flores de plástico que manda la propaganda del sistema, con una buena carga de dinamita dentro. Está muy emparentado con todo lo que, en realidad, es el esperpento. Se trata de dar una imagen deformada de la ideología dominante, a través de unos continentes determinados, que en este caso son los medios de comunicación masiva" (Mediodía).

Está claro, ¿no?

### Festival Cero

Hablamos antes de algo. Festival Cero de San Sebastián, crisis posterior del grupo, planteamiento de la profesionalización. Tratemos de comenzar.

"El primer fallo de este Festival es que era competitivo. Nosotros nos prestamos al tejemaneje, bastante ignorantes, con el montaje de la *Farsa*... y fuimos abucheados por Goliardos, los portugueses y los yugoslavos" (Mediodía).

En efecto, el montaje de Esperpento fue pateado en San Sebastián como, al parecer, fueron pateados otros muchos.

Ha tenido una repercusión negativa la manipulación crítica que se ha hecho del pateo del primer día del festival, es decir, del que recibimos nosotros. Todos los grupos, sin ninguna excepción, fueron



D. Juan, de J. Zorrilla, por Esperpento, en página contigua (Foto: José P. Tamayo). Arriba, del mismo colectivo, *Ronda de amor*.

pateados y aplaudidos y algunos de los espectáculos estuvieron a punto de terminar en una verdadera batalla campal. ¿Por qué extraña regla de tres está, pues, Esperpento apareciendo en la generalidad de la crítica nacional como el grupo que patearon en San Sebastián? Esto lleva, evidentemente, la confusión a la mente de los que no estuvieron en San Sebastián para ver lo que realmente pasó. En resumen, si nuestro grupo fue, ni más ni menos que todos los demás grupos, pateado y aplaudido, apreciado y criticado, ¿a qué viene ese sambenito que nos han colgado?

### Profesional del teatro

A la vuelta de San Sebastián, como dijimos antes, se planteó definitivamente el problema de la profesionalización. Había que empezar a vivir del teatro, ya que al teatro dedicaban sus mayores esfuerzos. Pero no todos estaban dispuestos a ello. De ahí la crisis. Ya en 1972 se inició el cami-

no, con dos liberados, que cobraban 6.000 pts. al mes. En enero de 1973 fueron cinco los actores que intervenían en el *Cuento*. Ahora...

"Nos vamos autodefiniendo en nuestro lento desarrollo. Uno de los puntos más claves ha sido la profesionalización. Si ahora se define el grupo por algo es porque sabemos exactamente quiénes somos y que somos profesionales. Hay una serie de personas allegadas a Esperpento que colaboran con el grupo de una manera directa, pero que no forman parte de él. En otros momentos se da una situación confusa, en que no se sabía cuánta gente había en Esperpento. Ahora mismo es un grupo de siete profesionales dedicados exclusivamente al teatro, que tratan de llevar una labor teatral y cultural en el entorno donde viven" (Esperpento).

Su sueldo es de 7.000 pts. mensuales. Pero bueno, como son los sueldos en el Teatro Independiente... Sobre el tema, en 1971, el grupo se definía así:

"Quisieramos ir hacia la profesionalización, pero sin perder los valores y las pretensiones que en estos momentos consideramos fundamentales. Con esto seremos profesionales. Si no puede ser así, seguiremos por el mismo camino que hasta ahora".

Y a finales de 1972.

"El actual nivel, de exigencia en cuanto a la formación de los actores, el rigor y la complejidad en la preparación de los

espectáculos hacen necesaria la plena dedicación de la Compañía al trabajo teatral. En cuanto a una explotación mayor de los espectáculos en la consecución de una realidad estable, sólo parece posible, dado el nivel de exigencia de los miembros de la Compañía, encarando el problema de la profesionalización. La profesionalización de Esperpento, como todo, irá haciéndose. A ello vamos".

Y a ello han llegado... los que han llegado.

### La (omnipresente) "pela"

No hay duda de que la profesionalización, como tantos otros asuntos relacionados con el teatro, tiene una base económica. Y una base que, al menos entre los Independientes, no suele ser nada sólida.

Esperpento, teóricamente, lo encaraba así:

"La financiación de los espectáculos se efectúa a través de la amortización por medio de representaciones, debiendo de proporcionar cada montaje los ingresos que cubran el presupuesto del siguiente. Como productor, el trabajador del teatro tiene derecho a percibir la remuneración suficiente para poder desarrollarse en una actividad que exige un alto grado de cualificación".

"Se hace necesario una política de infraestructura económica que facilite el trabajo, dotándolo de los medios necesarios (mínimos medios necesarios) para ofrecer un producto acabado en respuesta a una exigencia social, a la que quiere llegar en toda su complejidad".

En la práctica, el grupo se defendía, amortizando apenas los gastos de montaje y teniendo que poner a veces de su bolsillo.

"Los ingresos iban al grupo, que decidía su funcionamiento económico en asamblea. Nadie cobraba absolutamente nada. Cuando ya éramos profesionales, la gente que aún no se había profesionalizado tenía a veces que aportar dinero. Los gastos de montaje eran variables. La escenografía del *Cuento*... salió por unas 50.000 pts. Ensayamos en un cine viejo, por el que pagamos 6.650 pts. al mes. Tenemos dos furgonetas. La primera nos la regalaron y la segunda tuvimos que comprarla porque la otra se nos había quedado estropeada en Alemania, sin dinero para arreglarla" (Esperpento).

Sin embargo, los presupuestos son siempre muy claros, precisos y detallados. Todo está pensado, medido, calculado. Pero la realidad (según sus libros de cuentas) es que muchas veces igualan gastos con ingresos y muy pocas obtienen beneficios considerables. El último saldo anota-

do (marzo 1974) era de 961 pts. a su favor (1).

"Nosotros hemos tenido muy claro desde el principio qué era lo que había que hacer. No hemos podido hacer las cosas tal y como queríamos, y eso nos ha frustrado de raíz el trabajo. Desde la falta de un equipo de programación, que hubiera evitado este salto en el vacío, sin una real continuidad y sin ir en una dirección previamente marcada; improvisando, en el mal sentido. Hasta la falta de una infraestructura económica para poner en marcha una serie de departamentos que funcionarían realmente. Sobre el papel nosotros lo teníamos y no hay nada que nos haga pensar que ese esquema no es válido. Únicamente, el problema infraestructural. Siempre nos planteábamos unas exigencias que luego no hemos podido cumplir" (Mediodía).

A pesar de las dificultades, Esperpento se ha mantenido a lo largo de siete años y parece dispuesto a que sean muchos más. Durante ese tiempo ha habido cosas muy positivas. Una de ellas, la promoción cultural en Sevilla:

"En 1969 organizó el "I Festival de la Cultura, donde intervinieron, junto con el grupo, Pi de la Serra, Ovidi Montllor y Smash. Ha posibilitado en Sevilla actuaciones de Raimon, el Piccolo Teatro de Milán, Bárbara Dane, Pete Seeger, Paco Ibáñez, Manolo Gerena y María del Mar Bonet".

Este año, han pasado por la ciudad: La Cuadra, Joglars, Algabeno, Anexa, TEI, Ditirambo y PTV. El balance es, pues, bastante positivo.

### **Cuento para la hora de acostarse**

El montaje que ha proyectado a Esperpento a niveles nacionales e internacionales... podríamos decir. El montaje que Esperpento ha representado más veces y con el que ha iniciado la experiencia de las giras para la emigración, decimos, ha sido *Cuento para la hora de acostarse*, de Sean O'Casey. Dos parones serios sufrió, a lo largo de sus 141 representaciones: prohibición de una pequeña temporada de 15 días en el TEI de Madrid y multa de 50.000 pts. tras una actuación en Lugo.

Vemos que en la sociedad post-industrial las superestructuras constriñen las libertades de las masas y una de ellas -a la que no siempre se le ha prestado el interés que merece, por parte de las fuerzas progresivas- es la libertad sexual. En el *Cuento...*, O'Casey, de forma breve, refleja algunos de los aspectos que la actividad represiva lleva consigo (.). Nosotros contamos el *Cuento...* dentro de lo que

hemos llamado cultura del hombre, o de la algarroba, o del pan de centeno; en una situación altamente represiva, con fuertes fanatismos y una aguda insolidaridad social; con un sentido religioso profundamente integrista y una actitud fuertemente autoritaria e intransigente de los centros de poder.

Para ponerla en pie, se recurre de nuevo (y esta vez con una mayor profundidad) a la estética de lo borde al tiempo que se hace un planteamiento inicial de café teatro, para poderlo representar en cualquier sitio, a fin de que una serie de actores liberados pudieran llevar al grupo a unos niveles de profesionalización más amplios.

El *Cuento...* se estrena en Salamanca,



el 25 de mayo de 1971. Y es a partir de entonces cuando empiezan a surgir dificultades que, dos años más tarde, desembocarán en la escisión.

### **Odiémonos cordialmente**

"La raíz de los problemas no ha aparecido nunca muy clara, como por otra parte no creo que haya estado nunca muy clara la raíz de los problemas de los otros grupos. Después de tantas escisiones como ha habido este año, pongamos por caso, se ve claramente que la base de todos los problemas está en la infraestructura de los grupos. El vivir en esa precariedad, que es hacer Teatro Independiente en España, supone una inestabilidad que alcanza a todos los

niveles de la persona. Hay un desequilibrio psíquico terrible. Sólo podrá solucionarse este desmadre cuando se consiga una infraestructura y la persona tenga una relativa seguridad en el trabajo" (Mediodía).

En cuanto a su desarrollo...

"En Esperpento nos hemos definido durante años por tener una gran cordialidad, hasta llegar a promover un slogan un tanto maquiavélico: si nos odiamos de alguna forma, odiémonos cordialmente. Y es verdad, a través del tiempo se han ido depurando las relaciones pero siempre hemos procurado evitar que interfirieran el trabajo. En el año y medio o dos años de funcionamiento de *Cuento...*, con cinco personas aisladas en una furgoneta moviéndonos por todas partes, no ha habido problemas. A la hora de poner en pie el montaje hemos funcionado con una cordialidad totalmente correcta. El espectáculo nunca ha sufrido porque nuestras relaciones, en un momento dado, no hayan sido del todo buenas. Actuamos sea como sea. Nuestros problemas personales nunca deben interferir el trabajo" (Esperpento).

### **Teatro andaluz, teatro en Andalucía**

Así pues, a pesar de las dificultades, el *Cuento...* siguió adelante. Esta pieza irlandesa, adaptada a la situación andaluza, funcionó muy bien.

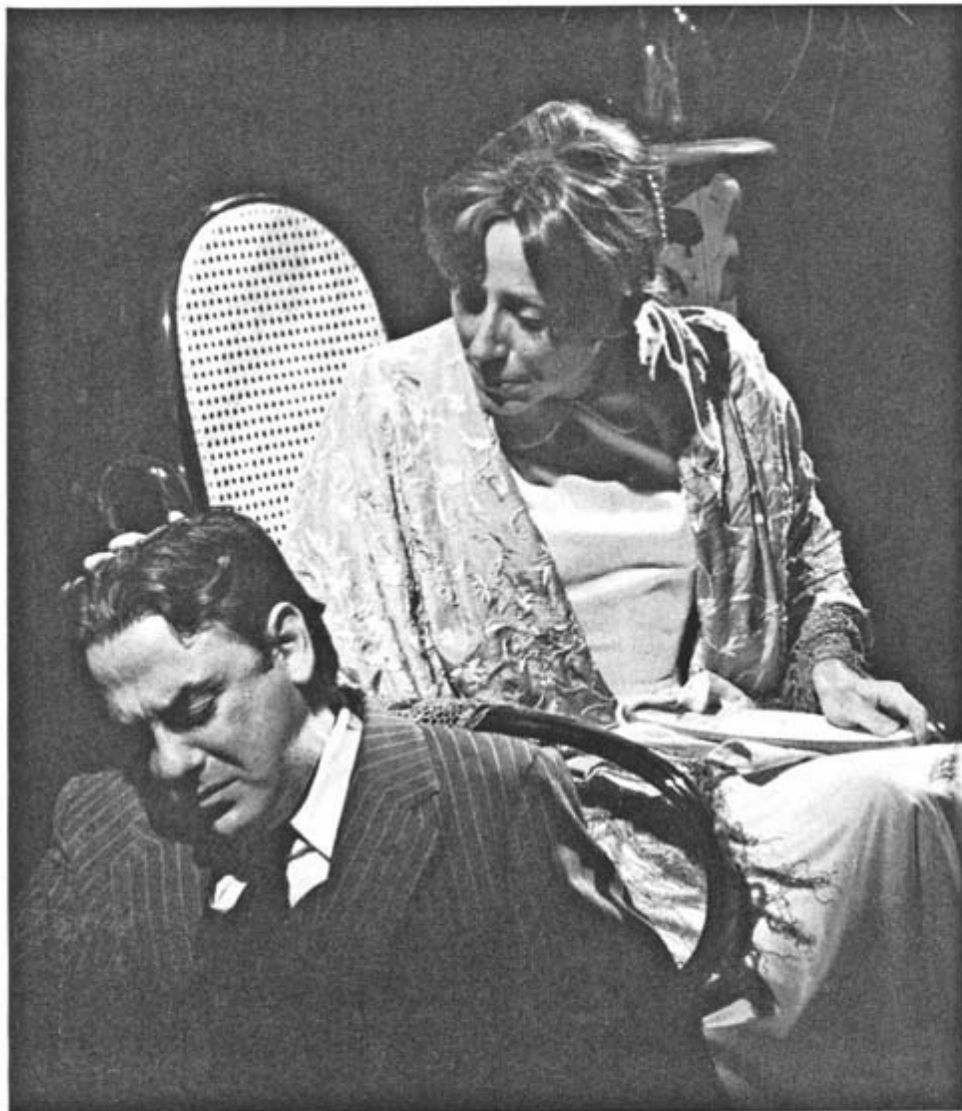
"Fundamentalmente somos un grupo andaluz y hacemos teatro en el entorno de Andalucía. Lo cual no nos imposibilita desde ningún punto de vista, el salir a otros lugares para mostrar cuál es el tipo de teatro y el desarrollo cultural que tiene Andalucía. Nuestra idea primera es dar teatro aquí, donde vivimos y hemos nacido. De hecho, el asentamiento a niveles de análisis, de estudio de nuestros montajes, está fundamentalmente basado en nuestro entorno" (Esperpento).

"Hacemos teatro andaluz, pero entendido como un teatro que sea consecuencia de la problemática andaluza, partiendo de un análisis socioeconómico. No se trata de que Andalucía sea otro planeta dentro de los problemas generales del país, sino de resaltar aquellos aspectos que aquí están más agudizados. Pero sin incidir en una cuestión antropológica, ni en un teatro salido de las formas ancestrales de la cultura" (Mediodía).

### **En cuanto al que lo ve...**

Pero, ¿quién vio el *Cuento...*? ¿Quién ha visto los otros montajes de Esperpento? ¿Quién ve, en general, las obras del Teatro Independiente?





Instantáneas de dos espectáculos de Esperpento: *El bello Adolfo*, en página contigua; y, arriba, *Juan de Mairena*.

"Lo que buscábamos era un público proletario, dando cabida al universitario. En este sentido, hemos tenido avances y retrocesos, que están marcados tanto por las contradicciones internas del grupo como por las condiciones del momento histórico que se vive. Hemos llegado más

al público estudiantil que al proletario, porque para este último no hemos podido actuar en lugares como fábricas, que es lo que queríamos, y tampoco hemos podido atraerle a los sitios donde dábamos nuestros espectáculos. Cuando se ha ido a la emigración hemos alcanzado a un público proletario, porque han sido ellos los que han organizado las representaciones".

"Pagamos la novatada de no tener muy clara esta relación entre personas que organizan la representación-público que va a ella. En esto no cabe engañarse. Ahora pensamos que la cuestión de ir al Teatro Comercial... es un problema muy duro de pelar, porque caes en la contradicción de decir que estás haciendo un teatro para el proletariado cuando en realidad estas haciendo un teatro para la burguesía. En

general, no se ha alcanzado la meta de llegar al público proletario. Y no sólo eso, sino que el Teatro lo que ha hecho ha sido satisfacer una demanda existente fundamentalmente por parte de un público que se puede englobar en progresía. Es extremadamente grave el momento en el que está el T.I., porque se puede dar un cambio radical y ponerlo justamente en el sitio donde cree que no se encuentra. Es decir, que puede darse cuenta de que en vez de estar haciendo un teatro progresista, lo está poniendo al servicio de una ideología burguesa con ciertos visos democráticos. En vez de estar a la izquierda, puede darse cuenta de que se encuentra en el centro" (Mediodía).

### Por la emigración

Con el montaje del *Cuento...* salió por primera vez el grupo fuera de España. Tábano les ayudó de una forma definitiva en la configuración de esta primera gira por la emigración. Había prevista una segunda, con unos circuitos más amplios, pero la crisis de Esperpento impidió que se llevara a cabo. En la realizada, recorrieron cuatro países (Francia, Holanda, Alemania y Suiza) durante 54 días (del 24 de febrero al 18 de abril de 1973), con un total de 18 representaciones y 12.000 kms. a la espalda. Los resultados económicos fueron positivos, pero el equilibrio se deshizo al romperseles la furgoneta. Sin dinero para arreglarla, la tuvieron que dejar en Alemania. Dos de los actores vinieron en tren, con las maletas del vestuario, y los otros tres llegaron hasta Sevilla en autostop.

El ingreso medio por representación durante la gira fue de 13.460 pts. y la dieta asignada diariamente (en teoría) de 335 pts. (En las actuaciones por España solía ser de 200 pts.)

"Íbamos convencidos de que volveríamos sin una gorda. Fuimos porque en la emigración hay un porcentaje muy elevado de andaluces y el montaje estaba muy hecho para andaluces. Nos interesaba buscar un público al que sabíamos deseo del teatro, pero que normalmente está marginado de él. En el país es muy difícil, mientras que en la emigración es más fácil. El emigrante está muy sensibilizado a los problemas de España y a sus propios problemas. Están bastante más informados de su realidad y es más fácil entablar un diálogo sobre unas bases mucho más reales que las que se tienen aquí dentro. Fue muy interesante nuestra experiencia. Pensamos repetirla con todos los montajes. Mantenemos los contactos de esos circuitos, que comenzaron a abrir Goliardos, Tábano, La Cuadra..." (Esperpento).

## La marcha de los carneros

Durante el parón que sufrió el *Cuento...*, debido a las obligaciones militares de dos de sus actores, Esperpento inició y completó el trabajo de mesa en torno a *La marcha de los carneros*.

*La marcha...* es un espectáculo creado por nosotros, en colectivo, sobre textos teóricos de Brecht, narraciones cortas y poemas. De la producción dramática de Brecht no hemos tomado nada, excepto algunas canciones. En cuanto a la forma, es un teatro de cabaret (a base de sketches, narraciones, canciones, diapositivas) y con él hacemos un recorrido de los hechos más importantes de Europa desde la república de Weimar, en especial de Alemania, hasta los años 40, exactamente la caída de Hitler.

"El primer problema que surgió fue la dificultad de mandar el texto a censura al iniciar el espectáculo, porque no era definitivo.

Cuando ya lo teníamos montado lo mandamos y, con gran sorpresa nuestra la censura nos lo prohibió en su integridad, porque atentaba contra el artículo 15 de la ley de cinematografía y teatro: "Se prohíbe todo espectáculo que fomente el odio entre los pueblos". El espectáculo pretendía una crítica de la situación de Europa entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial y el porqué del capitalismo dentro de esta situación. Pretendía, al mismo tiempo, desmontar el tinglado de los regímenes fascistas, desvelar su estructura.

Frente a la prohibición, hubo dos posturas. La de abandonar el montaje como se había hecho con tantos otros, o la de tratar de retocarlo, a fin de que nos lo autorizaran. Aquí empezaron prácticamente las crisis gordas dentro del grupo, a estos niveles" (Esperpento).

## Escisión

Y dichas crisis acabaron, en diciembre de 1973, en la escisión. Frente a este asunto hay dos versiones muy diferentes. Las razones aducidas no son muy científicas, sino que se basan fundamentalmente en acusaciones de tipo personal. Por eso no creemos de ningún interés su publicación. Los hechos concretos son que siete personas abandonaron Esperpento. De ellos, el director, el escenógrafo, el dramaturgo y cuatro actores. Que ha surgido un nuevo grupo, Mediodía, y que Esperpento continúa. Ambos están preparando un nuevo montaje. Cuando la revista salga a la luz, es posible que ellos hayan expuesto su trabajo al público. Ahí va a estar la verdad de todo cuanto hemos ido narrando.

# ELS COMEDIANTS. EN EL FILO DE LA LUCIDEZ Y LA LOCURA

## ÁNGEL ALONSO

Conocí a Els Comediantes el día que nacieron y he seguido la trayectoria de cada uno de sus miembros. He visto todos sus montajes, incluidos los programas de televisión que grabaron para el espacio infantil de Cataluña. No he puesto techo a su capacidad de creación, pero sus espectáculos me parecen inconcebibles en el entorno teatral que nos movemos.

La crisis del Teatro Independiente es indiscutible. Los grupos que todavía no se han refugiado en un "estable" andan buscando la "sala" salvadora. La ceremonia de la confusión nos ha engullido. Lo que hace escasos años parecía incuestionable ahora se rechaza. Se esbozan teorías para explicar las deserciones. Basta un cambio en el sacrosanto Ministerio, para que las gentes de teatro adecúen sus proyectos a los hipotéticos gustos del nuevo Director General. Los autores se seleccionan en función de las exigencias del Boletín Oficial donde se detallan los concursos. Dialécticamente, el olfato replantea programaciones, genera estéticas concretas y propone indiscutibles campañas de Teatro Infantil o Popular. En este esperanzador contexto, la libertad de expresión tiene precio fijo y se cambia por una subvención. Poco importa que en el trueque queden descolgados viejos compañeros. Lo importante es el dinero y ese prestigio sospechoso en cuyo honor se queman antiguos planteamientos sin que nadie haya demostrado que estén invalidados.

Al terminar la representación de *Sol solet* alguien, con esa superioridad del entendido, censuró que Els Comediantes estaba siempre en el mismo carnaval. El pobre diablo no sabía que en ello está, precisamente, la validez de su trabajo, la importancia estética y política de sus planteamientos, en fin, el grupo.

De Els Comediantes se puede ser

amigo, nunca crítico. Ni siquiera la entrevista ayuda a conocerlos. Conozco una sesuda periodista, perdida en el intento. Acabó contándonos su vida. No, no es una anécdota trivial. El comportamiento del grupo frente a la "cultura" tal vez pueda explicar el porqué, en los estudios sobre la creación colectiva, jamás se les ha tenido en cuenta. Sin ir más lejos, hace varias semanas se efectuó en Madrid una mesa de trabajo sobre el tema; incomprensiblemente, ni como ejemplo tangencial, se les citó. Allí estaban los de siempre, los grupos o individuos que habían logrado teorizar su trabajo, al margen de los resultados obtenidos. Els Comediantes, en cambio, el más importante colectivo del país, no existe para los estudiosos. ¿Por qué?

Una revista de teatro o una mesa de trabajo es el lugar donde se traducen a conceptos los discursos que genera el escenario. Se estudian los argumentos, las formas, las estructuras, etc. Para ello el crítico o teórico maneja un codificado material y crea otro discurso. Quienes conocen a Els Comediantes saben que esto no es recomendable, el grupo se mueve con soltura por el pasillo de lo que se ha dado en llamar la lucidez y la locura. Y en el laberinto de puertas entreabiertas jamás quedan atrapados. Por eso intentaré acercarme a su trabajo desde el planteamiento interno de sus miembros y desde las especiales características de su obra.

## Frotarse los ojos

Els Comediantes nació en 1971. Era el momento en que se iniciaba el desencanto político en el mundo occidental. El Mayo francés se había llevado la esperanza y una nueva izquierda nacía al margen de los partidos oficiales. Sin embargo, en nuestro país la lucha estaba en su apogeo y en el frente teatral se combatía a la dictadura con imperiosa inmediatez. Los partidos, incontaminados en su clandestinidad, no se habían desgastado con prácticas posibilistas y ni a soñar nos abreviamos en que un día se quemaran en pactismos. Las gentes de teatro nos esforzábamos en que la política apareciera en el primer plano del discurso, llegando hasta donde la censura nos dejaba y siempre un poco más.

Así estaban las cosas cuando irrumpió en escena Els Comediantes. Con *Non Plus Plis* inauguraron la Sala Villarroel -solitaria alternativa entonces al teatro comercial-. El grupo había sido rechazado por el Teatre Capsa. Ni siquiera el desalojo del público por parte de la policía en la noche del estreno, logró enturbiar nuestro entusiasmo. Por primera vez asistimos a la



Foto de grupo de Els Comediants.

explosión de un escenario. Cada representación transgredía las represivas normas del franquismo y sus todavía hoy vigentes reglamentos de teatro. Recuerdo a los espectadores buscando sus asientos -que aquella noche no eran suyos- persiguiendo a sus parejas como locos y con la cara repleta de colores, todos bailando borrachos de alegría sobre un teatro cubierto de papeles.

La crítica fue paternalista, incapaz de presagiar lo que aquella fiesta inauguraba. Con la puesta en funcionamiento de la Sala Villarroel se iniciaba la apropiación, por parte de los trabajadores del teatro, de un medio de producción históricamente controlado por el capital: el local de teatro, la llamada empresa de local. Aquella lejana experiencia, aunque repleta de problemas, posibilitaría con su ejemplo que en la actualidad, nueve años después, puedan conseguirse unos circuitos de teatro en todo el Estado, controlados por grupos, cooperativas y gentes de Teatro Independiente. Por otro lado, con la aparición de Els Comediants se abría una fisura en el estrecho corsé del franquismo y, al margen de la trascendencia de su estética, nacía lo que se ha dado en llamar la animación, de allí a que

el teatro saltara a las calles y las plazas sólo había un paso.

Sin una teoría, la transgresión de toda una normativa se había puesto en marcha. Se proponían nuevas relaciones entre público y actores. La concepción burguesa del teatro quedaba en entredicho con cada petardo que estallaba en la platea.

Hoy en Cataluña, una manifestación teatral de primavera *La tamborinada*, basada, sobre todo, en el poder de convocatoria que el grupo ha conseguido en su país, ha logrado superar el número de espectadores de cualquier campo de fútbol. Más de cien mil personas, según los organizadores, habían acudido al espacio del Parc Güell. La propia organización estaba desbordada, y había que frotarse los ojos para creer lo que se estaba viendo.



## La alegría que pasa

Sin duda el grupo trabaja en colectivo y en su seno existen diferentes niveles de conocimiento teatral. Me atrevo a asegurar, sin miedo a molestarlos, que ninguno de los directores de teatro que conozco aceptaría en sus repartos a uno solo de los miembros de este grupo. Estos actores, están involuntariamente incapacitados para cualquiera de las interpretaciones que puedan encerrarse en uno de los ismos que, con tanta gracia, manejamos. ¿Cómo entonces consiguen su teatro?

¿Método? Lo tienen. En su osadía han dejado atrás a Stanislavsky. Cuando el gran teórico pedía a los actores que buscaran en su interior aquello que debía

hacer lo que más les apetece, lo que creen es lo mejor que pueden dar a los demás. Los músicos repiten las tonadas que escucharon en el vientre de sus madres, acuden al mar a llenar sus instrumentos y una música mediterránea inunda al público sin pasar por los oídos, del mismo modo que las imágenes alcanzan sin filtros el cerebro, por la piel y por el pelo.

No es éste un artículo ortodoxo, pero es el único lenguaje en que se puede hablar de Els Comediants, sólo por la sensibilidad se puede gozar plenamente su teatro. Esa nueva sensibilidad que han reivindicado los jóvenes filósofos en la década pasada. La sensibilidad que empujó a toda una generación hacia nuevos horizontes y que no ha muerto todavía. La vida lúdica

No surge por casualidad un movimiento. Si una de las misiones que el teatro tiene encomendadas es la de anticiparse, la de convertir en arte lo que flota en el ambiente y hacerlo reconocible en cualquiera de los planos del discurso, Els Comediants lo está logrando. Los nuevos movimientos han colocado al individuo en el centro del programa. El individuo, no en la concepción burguesa del vocablo sino como eje indiscutible. En este renacimiento que proponen, no es el hombre la medida de las cosas. La medida son las relaciones que es capaz de establecer a todos los niveles. Ahora al cambio se le exige que no sólo piense en el hombre de mañana (peligrosa abstracción con que se han justificado mil barbaridades). No es nueva la propuesta, los muros del Mayo de París exigían un cambio en la mentalidad, para luchar contra lo que estaban combatiendo. En este contexto hay que inscribir el trabajo de esa gente.

*Sol solet* es algo más que un espectáculo. También es más que simple fiesta. Xavier Fàbregas, autor de un prólogo excelente -y el más autorizado conocedor de sus trabajos-, los llama en el programa "L'alegría que passa". Sea cual sea la etiqueta que quiera colocarse, *Sol solet* me dejó la impresión del más bello teatro que nunca hubiera visto.

## Pacientes como alquimistas

Sí, Els Comediants es Teatro. Sobre su último montaje se podrían llenar cientos de páginas, pero ellos no lo han realizado con ese propósito. Una nueva sensibilidad domina el escenario y sorprende su extraña capacidad para transformar lo cotidiano en algo que aparece repleto de misterio y sugerencias. El profundo conocimiento de las gentes a las que va dedicado el espectáculo, confirma los cientos de representaciones que van ya en sus alforjas. Sin embargo, lo más importante en el momento de emitir un juicio sobre ellos, es que el espectáculo posee ese nivel de coherencia que resulta imprescindible en la obra de arte. Y esa coherencia sólo es capaz de darla la verdad de cuanto ocurre en el escenario.

Sólo ellos tienen elementos y vivencias capaces de convertir en estética la ingenuidad. Con el ejercicio de paciencia del viejo alquimista, van destilando una sola idea, año tras año, despacio, añadiéndole los matices que la hace siempre nueva. Si los actores, al integrarse en este grupo, jamás habían pisado un escenario y ni siquiera conocían las más elementales normas de Talía, ahora son maestros consumados en todo lo que hacen. Son ellos quienes hacen los dibujos y crean los



empujar sus sentimientos, Els Comediants lo hacían con tal fuerza, con tal sinceridad, que cualquier texto les resultaba un engorro innecesario. Cada uno se convertía en lo que era. Vivían en vez de interpretar.

La vida es lo que está en el escenario y en la plaza. Cada cual interpreta su propio personaje, se sumerge en su biografía y la revive. Son capaces de convertirse en los niños que no han dejado de ser y crean, al mismo tiempo, los viejos que serán. Todos

enfrentada al pensamiento torturante. La comuna frente a la familia y, sobre todo, la potenciación del individuo por encima de la norma.

Me consta que la utilización de un lenguaje tan poco racional y el marginal punto de vista que sustenta mi criterio va a decepcionar a los que esperan teorías, a quienes piensan que el progreso pasa inevitablemente por la planificación de la política en la cumbre.

colores, los que diseñan sus muñecos y visten sus gigantes, los que hacen la música y parece que hasta los mismos instrumentos. El espectáculo es un reloj cuidado hasta el último detalle. Cada gesto nos llega empujado por vivencias propias. En ningún momento se inicia algo en el escenario que no pudiera terminar cualquier espectador. Practican la sencillez, esa difícil sencillez a la que llegan las gentes felices y que tanto molesta al ceñudo intelectual y contra la que tantos argumentos tiene preparados.

Naturalmente los actuales componentes de este grupo no son los del inicio. El camino ha sido largo y si su teatro se ha ido destilando con el tiempo lo mismo ha sucedido con sus gentes. Curiosamente,

del grupo se marcharon aquellos miembros con mayor posibilidad de ser "buenos actores", todos han logrado vivir en su profesión demostrando una indiscutible calidad en su trabajo aunque parece que algo en su interior quedó contaminado a su paso por el grupo. Tal vez sea esa mancha la que les impide acceder a los primerísimos lugares que soñaron. Ninguno ha conseguido, en mi opinión, una obra comparable a la del grupo. Lamentablemente es inevitable reseñar la incapacidad congénita de los burócratas que rigen los destinos teatrales del país. Els Comediants es el único grupo de todo el Estado que jamás ha recibido ayuda oficial en sus salidas, ni una subvención, nada.

El grupo que es reclamado en Venecia, Polonia, Dinamarca, USA, Holanda, Italia, Islandia, etc., es ignorado por el máximo organismo teatral. Ni siquiera cuando en una de sus giras, un accidente estuvo a punto de costar la vida de uno de sus miembros, acudieron en su ayuda.

Será que los seis mil Km., tal vez algunos más, que separan Madrid de Barcelona propician estas curiosas ignorancias. La diferencia es natural entre dos comunidades que basan sus relaciones en el poder que una detenta. O tal vez, es que la luz mediterránea no se deja enjaular en ministerios y prefiere la primavera al aire libre.

*Pipirijaina*, 15 (julio-agosto 1980): 8-12.



Dos instantáneas de Els Comediants: *Dimonis*, en página anterior, y foto del colectivo sobre estas líneas.

## ¡ES LA GUERRA, MÁS MADERA!

ALBERTO MIRALLES

La palabra manifiesto ha ido adquiriendo una vertiginosa alza de contenido semántico y hoy posee connotaciones que la alejan de su sentido más estricto. Básicamente hay que considerar que manifiesto es "un escrito en el que se hace pública alguna declaración de interés general". No fue otro nuestro propósito inicial.

El tema estaba claro: denunciar el estado comatoso del teatro, aclarando sus causas.

Un punto decisivo era la falta de ayuda al teatro español vivo, sobre todo en compañías que tenían fuerte subvención estatal. Y naturalmente estaban muy presentes los casos del Lliure, de Barcelona, y el TEC, de Madrid.

### El Lliure, el Tec y un largo etcétera

El colectivo catalán desde su fundación en 1976 no había incluido más que un autor español vivo -Lluís Pasqual - uno de los directores de la compañía.

¿Dónde estaban los Teixidor, los Benet, los Melendres, los Abellán, los Reig, los Moix, los Bergoñó, los Ballester, los valencianos Sirera, los maestros Pedroló, Bros-

sa, Espriu, Quart y la Capmany, sin contar los nuevos textos dados a conocer por los premios teatrales, como el de Granollers?

Entre las entrevistas que se les hizo a los directivos de la compañía con motivo del Premio Nacional de Teatro, habría que destacar la del diario madrileño *Ya* del 26 de enero en donde anunciaron su creencia en la necesidad de un "teatro genuino en cada región". Con su repertorio centroeuropeo del XIX y principios del XX ¿qué entendían los del Lliure por "genuino"? También en *El País* del 11 del mismo mes, habían declarado llenos de consternación tener "gran dificultad en encontrar autores catalanes contemporáneos". Al desprecio de ese comentario se unió el cinismo de otro pronunciado en TVE por el director artístico del Lliure, Guillem Jordi Graells, al decir que ellos hacían una programación como la de cualquier estable europeo. Graells no aclaró que un estable francés incluye obras francesas en su repertorio, y un estable sueco, obras suecas. El Lliure, al estrenar obras suecas y francesas era, según esa peculiar perspectiva, como aquellos estables, es decir, europeo.

No le fue a la zaga en su desprecio por los autores españoles el Teatro Estable Castellano (TEC). En su presentación, los propósitos incluían a Lorca, Chejov, Schiller, Lope y las reposiciones de Albee, Valdivieso y Pinter. Y como actividades complementarias una "lectura semanal de autor español" que los espectadores deberían votar para incluirla en la programación.

Acaso estimulado por los ejemplos precedentes, Juan Antonio Hormigón no tomó en cuenta otro norte y cuando presentó su Estable Complutense, dependiente de la Universidad, proyectó realizar una primera temporada con *Electra*, de Galdós-Nieva; *Los veraneantes*, de Gorki, un Ruiz de Alarcón y por supuesto un

Brecht. En el programa de mano de su primer espectáculo *Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger* de Bergquist-Bendrik, añadía: "Además está previsto el montaje de una serie de textos de formato más sencillo, destinados fundamentalmente a presentar autores poco conocidos en nuestro país como Enquist o Fuggard "junto a otros españoles". (El entrecomillado es mío, no lo he podido evitar.)

Que un Estable salido de la Universidad ignorara a los autores españoles que estaban siendo estudiados en las universidades extranjeras, parecía una inconsecuencia.

El caso del Estable de María Paz Ballesteros, bajo el slogan "Teatro es Cultura", añadía un nuevo argumento a la denuncia, ya que no incluyendo autores españoles vivos en su repertorio, había decidido pedir su colaboración como adaptadores. Así, igual que Hormigón con Nieva, Schroeder, Castro y Hermógenes Sainz, debían olvidar su obra de creación para convertirse en sastres a la medida, reduciendo el reparto de las obras dado el escaso presupuesto del Estable y adecuando personajes femeninos a las características físicas de la Ballesteros.

También habría que citar el caso de la Cooperativa Octubre dada a conocer a primeros de 1979 con un repertorio formado por *Juan Palmieri*, del autor uruguayo Antonio Larreta, una antología del sainete con obras de Ramón de la Cruz y Mesoneros Romanos, y una versión musical de textos de Sor Inés de la Cruz, además de una obra de Juan Antonio Castro, lógicamente programado por ser uno de los fundadores de la Cooperativa.

Otro ejemplo fue el Teatro de Repertorio a cargo de las compañías sevillanas Esperpento y Mediodía que seleccionaron obras de Büchner, Lorca, Goldoni, Shakespeare, entremeses del XVI y Brecht. Este





Escena del montaje de Teatro del Mediodía *Sonata a Kreutzer*, sobre un texto de León Tolstoi.

último presente también en la Cooperativa Denok, de Vitoria, junto a los entremeses de Cervantes.

El primer estable del País Valenciano no se organizaba con propósitos distintos respecto a la selección de obras, incluyendo un repertorio clásico.

Estos casos eran tanto más dolorosos y desconcertantes cuanto más se meditaba en el origen independiente de los grupos que de alguna manera debían orientar sus proyectos hacia la problemática española, supuestamente mejor reflejada por autores del país.

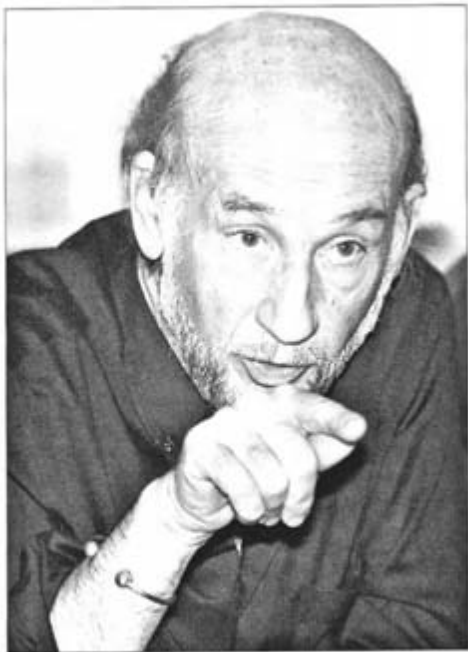
No se trataba de criticar la calidad de los autores elegidos, ni el éxito o fracaso de sus montajes, sino el desprecio, la ignorancia, especialmente cuando eran compañías subvencionadas por el contribuyente que, en buena lógica, deberían apoyar el producto español en agudísima crisis y abundante paro.

## Vuelve la retaguardia

Nuestra acción a través del manifiesto fue una desesperada defensa propia ante la agresión continuada de programaciones ancladas en el pasado: volvían Tenesse Williams y Jardiel Poncela, ambos por partida doble; volvían Mihura, Muñoz Seca y Arniches; se intentaba el regreso, como un fantasma obsoleto, del Calvo Sotelo de *La muralla*; sainetes y entremeses parecían ser las purgas de no se qué empachos de calidad y enjundia; Ibsen y Chejov ya eran una constante coincidiendo en Barcelona y Madrid la totalidad de la mejor producción de éste último: *Tío Vania*, *La gaviota*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*.

Los mandarines acaparadores de prebendas, los jactanciosos cenizos de la cultura, no sólo porfiaban por hacernos retroceder al teatro prehomínido, sino que, además, añadían guindas sarcásticas al envenenado pastel de sus programaciones: Antonio Díaz Merat, sin duda haciendo caso de los consejos del crítico de *Hoja del Lunes*, Antonio Valencia, que proponía el teatro de Paso como una solución a la crisis, decidió en mayo de 1979 hacer una gira con un repertorio compuesto por tres obras, tres, de Alfonso Paso, autor del que otra compañía había decidido ofrecer todo un ciclo en el Valle Inclán y que ya tenía otra reposición en el teatro Beatriz. Merat se había quejado días antes de anunciar su repertorio fantasmal de que habiendo él representado autores españoles, el Ministerio nunca le había apoyado económicamente.

Otro caso, más irritante por la importancia del implicado, fue el de José Osuna, montando una obra menor de Arniches y, de pasada, criticando la actuación de las compañías estables. José Monleón puso su acertado rechazo a la pavonada en el



nº 852 de *Triunfo* (26 mayo 1979): Quizá si *La venganza de la Petra* se presentara sin más ánimo que divertir, el comentario debería quedarse a otro nivel. Pero así no. Porque desde la intención ambigua del nombre de la compañía -Compañía Inestable Madrileña- frente al Teatro Estable Castellano, cuya primera temporada ha sido en términos generales, ejemplar-, hasta la actitud de ciertos espectadores hace pensar que nos quieren poner a Arni-ches como ejemplo, como espejo en el que debiera mirarse el "descarriado" teatro español de nuestros días. Y eso es absurdo.

Resultaba patético que en aquella temporada se hubieran estrenado muchos más autores latinoamericanos que españoles: Susana Torres, Masciangiolo, Talesnik (por partida doble), Vodanovic, Cortez, Solly Wolodarsky, Viale... Y hasta parecía broma el consejo del crítico de la *Hoja del Lunes* (16.4.79) cuando ante el estreno de *Encantada de conocerle* pidió a los autores españoles que aprendieran el modelo propuesto por Viale: la trascendentalización del sainete costumbrista.

Un rosario de casos que, desgranados, darían un doloroso vía crucis. Algunos sucesos posteriormente a la publicación del manifiesto, llegaron a hacernos creer que la afrenta ya era escarnio nacional: en abril, la Fundación Juan March, celebró en Nueva York una Semana de Teatro Español. Ante nuestro estupor, la clausura se llevó a cabo con una representación de *Informe para la Academia*, de Franz Kafka, la única representación de esa semana.



Los dos primeros puntos del manifiesto, tuvieron ese motor de arranque: por un lado, afirmar el derecho a existir, por otro, reaccionar indignadamente ante el desprecio, no sólo de la ignorancia, sino de la negación expresada, además, con tonos de abierto cinismo.

Un encabezamiento centraba el tema de nuestra denuncia: "Ante la presente situación teatral española, y conscientes de que la misma no se corresponde con la evolución política que se está experimentando en el país, un grupo de autores y críticos **denunciamos** a grupos teatrales, cooperativas, compañías estables y centros dramáticos subvencionados por el Estado, en cuyas programaciones la inclusión de autores españoles vivos es mínima y en la mayoría de los casos inexistente.

**Denunciamos** que los montajes de Chejov, Ibsen, Strindberg, Schitzer, Büchner, etcétera (autores que siempre dignificarán cualquier programación teatral) están siendo empleados como coartada para ignorar el teatro español actual, ofreciendo dichos montajes como única alternativa a la crisis.

### Haro Tecglén, acta de defunción

Pero el auténtico impulso del manifiesto, lo que unió tantos esfuerzos dispersos fueron los artículos que Eduardo Haro Tecglén publicaba en la *Hoja del Lunes* madrileña, en su sección "La feria de las vanidades".

Desde hacía más de un año y cada vez



con mayor frecuencia a partir de su ingreso en la Junta Consultiva del Centro Dramático Nacional, Haro venía certificando la defunción de todo el teatro antifranquista, al que nosotros, estábamos vinculados.

En la *Hoja del Lunes* del 2 de octubre de 1978, Haro escribía que los autores contemporáneos españoles estaban desconcertados por la vuelta del Naturalismo y a partir de esa premisa fabricaba una arbitraria teoría. Los autores "han estado preparando en la soledad, en la clandestinidad y el silencio un teatro por alusión, barroco, simbólico, muchas veces surrealista, obras de transfiguración de hechos protegidos por la censura en imágenes y espectros y se les está quedando otra vez en las manos. La lectura de muchas de las obras escritas en los años franquistas y no representadas nos hace pensar que son autos sacramentales de otra religión". No le bastaba al comentarista desenraizarnos. Había que llegar hasta la negación: "Durante un tiempo, la escasez de buen teatro se ha estado atribuyendo, a la escasez de audacia de los empresarios. No parece que ahora esté ocurriendo lo mismo. Lo que está fallando ahora es la obra. No surgen autores nuevos".

En consonancia con su ideario, Haro se había preocupado con anterioridad de alumbrar la estética decimonónica del Naturalismo a la que otorgaba poder salvífico en la España de la predemocracia posfranquista.

Y como un poseso del pentecostés, fue semana tras semana esparciendo la



Participantes en la polémica: en página precedente, y de izquierda a derecha, Adolfo Marsillach (Foto: Chicho), Luis Matilla, (Foto: F. Suárez) y Alberto Miralles (Foto: F. Suárez); sobre estas líneas, Ángel García Pintado y Eduardo Haro Tecglen.

buena nueva, Nada hubiéramos tenido contra esa obsesiva cruzada, desprestigiada por sí misma, de no haber sido porque para apoyarla necesitó hundir otras estéticas, otros autores, otras generaciones.

Fueron tan continuadas sus defensas del Naturalismo y por reacción sus ataques a cualquier otra estética, que hasta el moderado Francisco Nieva tuvo que replicar, siquiera indirectamente, en una encuesta realizada por *El País* el 31 de diciembre de 1978: "Los clásicos, los "raros" y los "rarísimos" me han servido de refugio contra el chaparrón de la realidad. No sé por qué obligaciones cívicas la realidad no le tiene que hartar a uno. Pues nada, al parecer, nuestros críticos de teatro han decretado que se observe un sereno realismo opuesto a la frivolidad contestataria que tantos autores hemos practicado en el pasado -porque este momento tan interesante-, merece esas atenciones".

Con la respuesta de Nieva, la lucha estética cobraba carta de naturaleza, ya era un hecho público. Con su artículo, la lucha ya estaba abierta, aunque no se hubiera enfrentado todavía al grueso de los ejércitos.

La obsesión de Haro le llevaría por los caminos de la necrofilia testamentaria, desoyendo las voces del supuesto difunto renuente a la exequia. Tras el estreno de Lorca *Así que pasen cinco años* a cargo del TEC, se atrevió incluso a levantar acta de defunción del surrealismo: "Todo su interés -de texto- está ahí. No es viable en el mundo de hoy".

Sus dardos se orientarían también hacia Mediero a partir de su estreno de *Las planchadoras*, que tuvo poca duración en cartel, Haro tomó esa obra como paradigma de un teatro enraizado en el epigonismo de Valle y la imitación de la vanguardia absurdistas (a la que también rechazaba) para demostrar que el público volvía la espalda a la deshumanización contraria al Naturalismo.

Los siguientes puntos de nuestro manifiesto hacían referencia a esa actitud de sabueso porfiador.

**Denunciamos** a los nuevos inquisidores de la cultura que intentan imponer "con exclusividad" estéticas anacrónicas emparentadas con el naturalismo, apoyándolas además desde sus artículos en los medios de comunicación que domina.

**Denunciamos** el rechazo que tales inquisidores hacen de todo intento de vanguardia y renovación.

Es posible que el afán de Haro por entonar respuestas no nos hubiera inmutado más allá de la apasionada tertulia, pero los límites de nuestra imaginación comenzaron a desbordarse cuando utilizó a Mediero como ejemplo totalizador, argumentando que toda su generación carecía

de valor en la España actual. Haro, más por voluntad que por desconocimiento, deseaba olvidar los éxitos de Mediero y otros autores. En su artículo del 11 de diciembre de 1978 "Un autor que no cambia" (en el que defendía al excensor y crítico de la *Hoja del Lunes* Antonio Valencia, de las críticas que le hiciera Mediero al ser entrevistado en TVE), Haro insistió machaconamente que tanto Mediero como "alguno de sus compañeros de generaciones siguientes y precedentes, tuvieron utilidad teórica", añadiendo a tan peregrina teoría un matiz despreciativo al decir que nuestros textos eran conocidos únicamente por haber sido "glosados por críticas y profesores contraculturales" y "premiados en concursos pequeños y lejanos". Con tales guindillas como adobo, nuestros escozores tenían claro dónde rascar:

**Denunciamos** el uso de métodos críticos de dudosa intención, tales como hacer extensible a toda una generación el supuesto fracaso del montaje de la obra de un autor español.

**Denunciamos** la falsedad que supone afirmar que los premios conseguidos por algunos autores españoles son "pequeños y lejanos", cuando se trata del Lope de Vega, Tirso de Molina, Guipúzcoa, Carlos Arniches o el de la Real Academia de la Lengua Española, entre otros.

## El Centro Dramático Nacional

La opinión de Haro, tantas veces repetida, de que nuestro teatro así, globalmente,



carecía de valor, le convirtió a nuestros ojos en una especie de bestia negra apocalíptica. Y ello no sólo por sus opiniones, cada vez más abundantes y en distintos periódicos, sino por su cargo en el Centro Dramático Nacional. Con tales criterios salomónicos, estaba claro que el Centro tenía en Haro un poderoso dique para nuestro teatro. De poco podía servir que yo estuviera en el Comité de Lectura, si cada vez mi trabajo y la influencia que yo podía ejercer en las reuniones, se me iba rebajando al ostracismo de un informe del que no recibía comentario alguno, o a la fotocopia de obras clásicas en la Biblioteca Nacional. Tampoco Nieva, escasamente peleón y profesando una masoquista amistad a Haro, iba a dinamitar criterios tan angostos.

Sabíamos que Adolfo Marsillach estaba a favor de Haro Tecglen y en contra nuestra, no sólo por sus opiniones vertidas en el Centro, sino por haberlas expresado públicamente -y en coincidencia de fechas con Haro- en su sección "Las cartas locas" de la revista *Interviú* del 16-22 de noviembre de 1978:

"¿Quién es el guapo que les dice ahora a los autores, a quienes se les fue la juventud esperando que la censura autorizara sus obras, que la única posibilidad que les queda es volver a guardarlas en los cajones donde estaban? Es demasiado injusto, pero es así y no hay que darle vueltas. Estamos obligados -nos obliga el público, por otra parte- a meternos nuestros criticismos donde nos quepan".

Angustiadados, veíamos cómo la insistencia de rematar con cruz nuestra tumba se hacía clamor. Sin embargo, quisimos dejar a un lado a Marsillach por no atacar en demasiados frentes y por el palpable argumento de que el Centro Dramático sí había programado autores vivos españoles (Alberti, Rodríguez Méndez y Riaza). No obstante, era necesario, matizar la falta de auténtico espíritu investigador del Centro, lo que hacía inviable la programación de obras que necesitaban de mayor trabajo previo, rechazando el sistema tradicional de responsabilizar únicamente al director. De ahí surgió la penúltima de nuestras denuncias:

**Denunciamos** que la Administración española haya aplicado los esquemas de producción del teatro comercial al uso, olvidando la promoción de núcleos de trabajo que permitieran a autores, directores, actores, escenógrafos y técnicos, una investigación y prácticas renovadoras.

Queríamos expresar la necesidad de que un autor no puede consagrarse en su primer estreno, muchas veces -las más- realizado en condiciones precarias, dado que su falta de "nombre" le convierte en un

producto comercial de segunda por el que los empresarios corren poquísimo riesgo. Queríamos decir también que el teatro, como arte práctico, sólo se aprende estrenando y que no se puede exigir a nadie una obra acabada si jamás ha tenido la oportunidad de constatar en representaciones la actitud del público, la opinión de la crítica y lo que la compañía haya ido aportando en el montaje. Así pareció entenderlo el propio Marsillach en octubre de 1965, cuando declaró en el n° 27 de la revista *Siglo XXI* que "el de los autores es uno de los problemas más graves. Al autor español nuevo le resulta difícil estrenar. Si el autor no estrena no puede llegar a cuajar". Se refería, naturalmente, a la generación realista. Con doce años más de experiencia y teniendo los fondos de la Administración, nos parecía lógico que Marsillach fuera coherente con su ideario y de ahí que, aunque sin precisar, se lo recordáramos en el manifiesto.

### Llovet, o los intereses de la industria teatral

Puestos ya en faena, quisimos referirnos también implícitamente a Enrique Llovet, a causa del insistente rumor que lo colocaba como ministro de Cultura en el caso de que los socialistas ganaran las elecciones legislativas del 1 de marzo de 1979. Que el primer ministro de Cultura socialista fuera Llovet nos abría las carnes, no sólo porque habiendo sido jurado en numerosos concursos, premiara autores que luego no proponía en la programación del TEC, donde él como consejero y dramaturgo sugería autores extranjeros cuyas versiones se encargaba de hacer; no sólo porque fuera capaz de hacer esas versiones y luego escribir una crítica elogiosa en *La Actualidad Española* (9 de diciembre de 1978) sobre la obra y el grupo; no sólo porque se atreviera a escribir la crítica de *Esperando a Godot* (*El País*, 15.9.78), copiándola de otra que escribiera quince años atrás pero dedicada a *La última cinta* (ABC, 6.11.62), claro, eso sí, de Samuel Beckett.

No fue, como digo, ninguna de esas razones que he anotado, sino el conjunto de todas ellas lo que nos impulsó a advertir a la opinión pública y sobre todo al Partido Socialista Obrero Español de quién era el técnico de la sección teatral de las "Propuestas culturales" que el partido publicó antes de las elecciones.

**Denunciamos** a los críticos con intereses en la industria teatral, que suplen con sus adaptaciones o traducciones de obras extranjeras a las obras originales de los autores españoles, y que posteriormente,

publican en sus medios informativos críticas -por supuesto elogiosas- de las compañías a las que pertenecen.

La última de las denuncias tocaba otro tema especialmente doloroso e irritante para nosotros en la medida que nos llenaba de desencanto: la censura.

**Denunciamos** que en España siguen existiendo temas tabúes, variables según las fuerzas políticas, que dominan o influyen poderosamente en las programaciones teatrales, temas por los que se margina la producción dramática de ciertos autores.

Sin especificar nombres y títulos, teníamos muy presentes el caso de Alberti y el de *Anarquía 36*, de López Mozo.

El estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Alberti fue una restitución al pueblo español que el Centro Dramático había posibilitado. Sin embargo, algo empañó nuestro júbilo, ya que reiterados aplazamientos de estreno nos pusieron en la pista de una anomalía: había párrafos de la obra que algunos altos cargos del Ministerio consideraban inoportunos, poco estratégicos.

La conspiración contra el Gobierno a cargo de militares de extrema derecha, conocida como "Operación Galaxia" y descubierta el 17 de noviembre de 1978, días antes del estreno de Alberti, acentuó aún más la prevención ante cualquier hecho que pudiera tomarse como provocación.

### Censura que no cesa

Aunque el Centro Dramático sea tema de otro artículo, conviene adelantar las enormes dificultades por las que atravesó su puesta en marcha, para mejor comprender que nuestro manifiesto llegó en un momento de extremada tensión política, y en cierto modo sumándose a las críticas sistemáticas de que era objeto desde el mismo momento en que se supo que Adolfo Marsillach iba a ser su director. Con semejante entorno se nos podía acusar de inoportunos e imprudentes. Pero no queríamos profesar de tibios intentando equilibrar tendencias para no granjearnos enemistades. No queríamos que un miedo vigilante y previsor nos convirtiera en dóciles seguidores de la norma. La moderación como virtud, en medio de un teatro tan doméstico como el nuestro, limita la ambición y consuela la mediocridad, que acaba no sólo justificándose, sino haciéndose matriz de modelos chirliaguados. Para nosotros el silencio estratégico estaba fuera de toda opción porque creíamos que era en sus comienzos cuando se debía hacer crítica para que los errores no se prolongasen más



*Tío Vania*, de Anton Chejov, por el Teatro Estable Castellano.

allá de una primera temporada, máxime cuando, como en el caso de Alberti, se trataba de un acto que perjudicaba gravemente a la totalidad del teatro español y su recién conseguida libertad con la supresión de la censura.

Alberti decidió tachar de su obra frases que hacían referencia a la monarquía. Un acto ridículo, ya que se trataba de Carlos IV y su esposa María Luisa, pero que volvía a instaurar la nefasta autocensura, ahora (y eso era lo desconsolador) propiciada por uno de los más significativos literatos de izquierda. Con Alberti dando patente de corso, ¿qué argumentos podían esgrimir autores menos conocidos, cuando se les pidiera por motivos estratégicos que mutilaran sus obras?

Con tal antecedente -y otros que se produjeron en diversos sectores, periodismo, televisión, etcétera-, nosotros veíamos que la crítica de partido iba a ser imposible, pues habíamos puesto lucha y esperanza en la asunción de las izquierdas y

ahora, con ellas en la vida política, sin dominarla todavía, asistíamos estupefactos a represalias por motivos de disidencias o parquedad en el ciego encomio a los afiliados.

No quisimos ser pesimistas en nuestro manifiesto, pero sí alertar lo bastante para que algún freno recapacitador se pusiera en marcha.

Quizá fue más grave, aunque menos conocido, el rechazo de *Anarquía* 36, de López Mozo, en la programación del Centro Dramático Nacional, pese a que la obra había gustado -cosa rara- a todos los miembros de la Junta y a todos los del Comité de lectura. El motivo del rechazo fue la interpretación que hizo Marsillach de la obra, al afirmar que la tesis de ésta se mostraba a favor de los anarquistas y en contra del Partido Comunista, respecto a las responsabilidades de ambos durante la Guerra Civil.

No debía de ser contradictoria esa decisión si se pensaba en las declaraciones de Marsillach, antes de ser nombrado director del Centro, a la revista *Bazar* el 1 de enero de 1977:

-¿Crees que, a niveles de libertad de expresión, las cosas están cambiando? -preguntaba Moncho Alpuente.

-Bueno, de alguna forma estamos asistiendo a una etapa de predemocracia, una

atractiva y apasionante etapa de cambio. Cuando en un espectáculo se pueda hablar, por ejemplo, de determinadas instituciones o criticar a determinados personajes o determinadas actitudes de poder, entonces podremos hablar de democracia.

Los dichos y los hechos. Un baremo de correspondencias entre ambos nos daría la medida de los compromisos.

Nuestro manifiesto terminaba con un resumen de las consecuencias provocadas por los hechos denunciados.

**Denunciamos finalmente** la grave castración y la falta de identidad que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio.

Finalmente, los nombres que respaldaron este contraataque a una guerra tácitamente declarada fueron: Moisés Pérez Coterillo, Ángel Fernández Santos, José Antonio Gabriel y Galán, Alberto Fernández Torres, José Luis Alonso de Santos, Jorge Díaz, Ángel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel M. Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador.

## Pasar por el Haro

Conseguimos que el manifiesto se publicara a la vez en los diarios y revistas más importantes de Madrid y algunos de Barcelona. Una anunciada huelga que afectaba a la distribución de las revistas fue un factor casual que hizo que *Triunfo*, *La Calle* y *Fotogramas* adelantaran su salida contribuyendo a que el manifiesto alcanzara mayor notoriedad por la afortunada coincidencia de su publicación entre el viernes 26 y el lunes 29 de enero.

Haro Tecglen debió recibir la noticia con escasísimo margen para reaccionar y escribir una respuesta en *Hoja del Lunes*. Sólo así puede entenderse que su artículo "El manifiesto de las denuncias" tuviera ese estilo tan agresivo, tan poco meditado y políticamente tan grosero que en nada debió ayudarlo como respuesta argumentada a nuestros ataques.

El artículo, más extenso que de ordinario, daba nota de nuestro manifiesto, en el primer párrafo, y en el segundo centraba a los autores (obviando a los críticos) en las coordenadas ya conocidas de su peculiar teoría. Haro agrupaba nuestras posibles influencias, que a él se le antojaban muchas y a mí tantas y tan variadas e inverosímiles que no era difícil suponer que estaban buscadas para sugerir la falta de originalidad, el mimetismo y la rutina de nuestro teatro. La mayor argucia empleada para desacreditarnos en el campo literario fue poner a Benavente como uno de nuestros guías estéticos, y de manera concreta



con una de sus obras más reaccionarias: *Aves y pájaros*. Tal despropósito evidenciaba más la sinrazón de su venganza que la debilidad de nuestro teatro.

Nuestra respuesta, publicada en la *Hoja del Lunes* del 5 de enero, vino a aclarar muchos puntos que el manifiesto, por la característica de su redacción percutante, dejaba oscuros. Usando la homonimia fonética, se ideó un título en danza: "No pasamos por el Haro". Queríamos ser precisos en la dialéctica, pero sin abandonar el humor incisivo que a fin de cuentas caracterizaba muchas de nuestras obras. La explicitud del artículo me exime de comentarios al margen.

Junto a nuestra respuesta, otro artículo de Haro, titulado "La batalla teatral", evidenció su retirada de la polémica, aludiendo únicamente, de manera vaga y con ejemplos histéricos, a que las batallas teatrales avivaban el mortecino transcurrir de la escena.

A partir del manifiesto y las réplicas, los artículos de Haro se analizaban hasta sus más recónditas intenciones, porque su artera retórica sabía insinuar sin declarar. ¿Qué quería decir esto o aquello? ¿A quién se refería? ¿Se notaba un afianzamiento de sus ideas o por el contrario alguna rectificación de las mismas?

El 12 de febrero de 1979, en *Hoja del Lunes*, vimos en su artículo "Cultura teatro, dinero" un punto recapacitable. Era significativo que, incluso sin venir a cuento en el tema del artículo, aceptara el posible valor de lo que tantas voces repudió: el lenguaje: "Muchos autores contemporáneos utilizan el lenguaje escatológico, soez, grosero; producen unas situaciones violentas y desgarradas. Lo detesto personalmente, pero no me atrevería a negar su utilidad como reactivo, como ruptura de un amaneramiento o como una descarga de agresividad".

Las opiniones de sus artículos -las mismas de siempre- estaban empero matizadas por un "en mi opinión", "salvo que", "suponiendo". Ya no había aquella dogmatización, esa soberbia infalible. Pero Haro, gran centinela de la memoria y el agravio, no admitía paz ni olvido. Incluso seis meses después del manifiesto destilaba el veneno de su rencor. En efecto, en su artículo del 16 de junio de 1979 en *Hoja del Lunes* y a propósito del nombramiento de Nuria Espert y J. L. Gómez como directores de los teatros María Guerrero y Bellas Artes, Haro escribió: "Lo que se les va a pedir desde dentro de la profesión es, probablemente, algo que ni ellos ni nadie pueden dar: que trabajen todos los actores y todos los directores, que estrenen todos los autores, incluso los malos, que suelen decir que sólo estrenando aprenderán". De

tres casos actores, directores y autores) sólo en uno extendió el comentario, por supuesto cargado de bilis. Estaba clarísima la referencia a nuestra demanda de equipos que se enfrentaran a textos nuevos bajo perspectivas de trabajo diferentes a las del teatro comercial al uso.

Haro Tecglen parecía aferrarse a su parecer, no por verdadero, sino por suyo. Y así no hay entendimiento posible.

## La fiebre no remite

La repercusión del manifiesto se evidenciaba en los comentarios públicos y privados. Las entrevistas a actores o directores siempre incluían una pregunta que hacía referencia al olvido de los "autores españoles vivos". Nosotros pudimos expresarnos a través de radio, televisión y artículos, además de los periódicos que nos entrevistaban, porque el caso había tomado relieve. Sin duda, dejando aparte que las opiniones estuvieran a favor o en contra nuestra, habíamos conseguido crear una sensibilización hacia el problema. Andrés Amorós en *Ya*, Julián Salcedo en el órgano oficial del Movimiento Comunista, Fernando Fernán Gómez reiteradamente en *Interviú* y *El País*, Jonás Marcos en *Mundo Obrero*, Umbral en sus artículos de *El País*, además de Gabriel y Galán en *Fotogramas* y Moisés Pérez Coterillo en *La Calle*, quienes, afectos a la -digamos- causa, seguían puntualizando según el acontecer de la polémica. Hasta Marsilach, como se verá más adelante, añadió calor y matices.

Isaac Montero, tradicional defensor del realismo de la berza en la narrativa de los años 50-60, en *Informaciones* (12-2-79) daba la razón a Haro, abundando en la supuesta ineficacia de nuestro teatro: "Por lo que sé de sus obras, me temo, con Haro Tecglen, que el pueblo español hoy les volvería la espalda". ¡Coherente acto de fe en los presupuestos estéticos que siempre había defendido!

Alfonso Sastre escribió en *Servir al Pueblo* (16-3-79) un extenso y ácido artículo en el que aún reconociendo su desconocimiento de los términos en que la polémica se había desarrollado, entraba de lleno en ella constituyéndose en juez de imaginadas o presentadas intenciones. De de los autores calificados por Sastre como estéticamente conformistas e intelectualmente mediocres, sólo uno era firmante del manifiesto.

Las dudas sobre el manifiesto partían, para Sastre, más de la desconfianza que por ciertos autores parecía sentir, que de un análisis profundo del contenido de nuestro escrito. Su ya repetida teoría de que cualquier acción realizada por los

autores nuevos, necesariamente coincide con sus deseos de estrenar, viene a coincidir paradójicamente con alguno de los argumentos de Haro Tecglen y de aquellos otros que defendiendo clarísimos intereses de reafirmación personal, intentaron ocultar las verdaderas intenciones del escrito.

Sastre se niega a reconocer otros estímulos que no sean los de la pauta de conducta social de los escritores españoles de teatro por él establecida: "Su ansiedad por representar a toda costa, su fijación neurótica en muchos casos, su voluntad de representar o morir (por lo menos de asco, de resentimiento)."

La simplificación, la sospecha previa de que cualquier acción emprendida por estos autores, indefectiblemente habrá de encaminarse hacia la consecución de unos resultados oportunistas, nos parece una toma de postura peligrosa. Con ella podemos caer en la institucionalización de una única "moral" posible, que aún siendo la patrocinada por un compañero que merece nuestra consideración, puede no haber sido la misma en el pasado, y evolucionar hacia el futuro desde la práctica dialéctica en la que el mismo Sastre se sitúa.

Pese a la desafortunada intervención de Sastre, la antigua y estéril polémica generacional -realistas versus nuevo teatro- llevaba camino de amortiguarse gracias al viraje de uno de sus protagonistas más significativos: Francisco Ruiz Ramón. Me resisto a creer que nuestro manifiesto y sus consecuencias, precisamente publicado cuando el profesor español estaba en Madrid, no debió influirle. Contribuyó sin duda también su contacto con lectores universitarios y sobre todo el hecho de que pudiera asistir a representaciones del nuevo teatro que hasta ese momento sólo conocía por lecturas desde su Universidad americana. El estreno de Riaza *Retrato de Dama con perrito*, con una excelente puesta en escena de Miguel Narros y el escenógrafo D'Odorico fue un termómetro preciso de la fiebre. Todos esperábamos con temor que las iras de los denostados por el manifiesto, en cualquiera de sus salpicaduras, se iban a concretar en la letra impresa de sus críticas. Todas las críticas, sin embargo, fueron elogiosas, a excepción de la de -¡cómo no!- Haro Tecglen, que emponzoñó (y fue el único, repito) su afilada pluma, volviendo a demostrar que su dudosa ética dejaba de serlo para convertirse en mala descaradamente; pues, ¿cómo atreverse a hacer crítica de una obra que él mismo seleccionó "democráticamente" por unanimidad en el Centro Dramático? Su ataque a Rodríguez Méndez primero y ahora a Riaza le mostraba como enemigo de la programación del Centro; entonces, ¿por qué





Escena del montaje del Teatre Estable del País Valencià *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub. (Foto: M. Martínez Muñoz).

permanecer en él? Respaldo como seleccionador las obras para luego atacarlas como crítico era una esquizofrenia literaria que le invalidaba en ambos cargos.

La mayor y más agradable sorpresa nos la dio precisamente Ruiz Ramón al publicar en *Triunfo* (n.º 842, del 17-3-79) un extenso comentario de la obra de Riaza en términos tan ditirámicos que incluso a nosotros se nos antojaron desmedidos. El célebre remedio a la culpa, es decir, su reconocimiento, era aquí un abrazo excesivo a los hijos repudiados.

El cambio de rumbo de Ruiz Ramón volvió a apreciarse en un artículo de *El País* (25-3-79) en el que, de alguna manera, rechazaba toda su anterior teoría a propósito del nuevo teatro vertida y ya - ¡ay! - sin rectificación posible en sus ensayos anteriores. Su artículo de *El País* terminaba: "Sería suicida una polémica teatral que, sin más, levantara acta de defunción sobre un teatro que no llegó a nacer de verdad públicamente."

### Alrededor de un ombligo

Lo más sorprendente del proceso de la polémica fue la inexplicable traslación hacia Marsillach de lo que en principio fue un ataque a Haro Tecglen. Aquí habría que ver la habilidad de este último para saber utilizar ingenuos valedores y la imprudencia de Marsillach para caer en la trampa de Haro y tomarlo todo como ofensa personal en una afirmación rotunda de su personalidad, para él centro de toda actividad posible.

El 15 de febrero, el diario *Informaciones* publicó una entrevista con Marsillach en la que éste aclaró lo que al parecer más le había ofendido de un artículo de Pérez Coterillo: que Haro no era valido de rey necio, ni portavoz oficial del Centro, ni auténtico programador del mismo: "...El resultado ha sido por pleno acuerdo, alcanzándose una actitud absolutamente solidaria de todos nosotros frente a la programación de este año, que no es consecuencia de lo que yo, ni ninguna eminencia gris, ha querido."

Y más adelante, se refirió al manifiesto: "Sé que hay gente que quiere atacar al CDN, pero en lo que a mí y a sus otros componentes respecta, se ha decidido no entrar en ningún tipo de polémica y menos

aún en una inadecuada discusión de patio de vecindad, porque nos repugna."

Su siguiente paso fue más desconcertante, si se piensa en las anteriores declaraciones, llenas de serena dignidad. El martes 30 llamó a Luis Matilla, uno de los firmantes del manifiesto, y le pidió autorización para representar un espectáculo suyo que Ricardo Doménech había propuesto. Tal ofrecimiento, sorprendente el martes, se hizo inexplicable el miércoles con la aparición de una de sus "cartas locas" en *Interviú* (22-28 febrero 1979) donde, con gran asombro por nuestra parte, Marsillach sí participaba en la polémica y lo hacía en un tono más ofensivo incluso que el del propio Haro Tecglen.

Con el título "A los denunciantes" y encabezando la carta con un "airadísimo", decía Marsillach que él creía posible "no estar de acuerdo sin enfadarse y que se puede discutir sin insultar". Tan civilizada propuesta iba a romperla él mismo a golpe de impropiedades en todos los párrafos siguientes, al citar su complejo de persecución y su paciente actitud de "no bajar a la calle a tirar piedras", aunque por ello, "como era previsible, soy con frecuencia injuriado, zaherido, afrentado, denostado y escarnecido". A partir de su referencia a la calle Marsillach jugó con el doble sentido

de la palabra, aplicándolo al semanario y de paso remitiéndose a Moisés Pérez Coterillo: "Si alguien utiliza eso -la calle- para desahogar su jesuítica -y por tanto disfrazada- vocación de chulillo pinturero, allá él con su hiel y con su bilis". Las vidas privadas, para el "educado" Marsillach, debían de serlo. Todo valía para la denotación, aunque jamás habíamos descendido en nuestras denuncias a insultos personales referidos a la vida privada de nadie, sino a actitudes públicas a las que se podía -y debía pedir explicaciones en la medida en que afectaban a la organización del futuro teatro español.

### Marsillach contra los "airadísimos"

Ya en barrena, Marsillach seguía atacando al dudar de la capacidad literaria de los firmantes. "La denuncia, crispados airadísimos, es un género con buena prensa y mala literatura. Es fácil llamar la atención denunciando; lo que ya resulta un poco más difícil es hacerse notar escribiendo. Lo primero es un negocio de osadía: lo segundo un problema de talento." ¿Podía entenderse que hubiera escrito tal afirmación y pidiera, sin embargo, una obra a Matilla, uno de los "denunciadores sin talento"? ¿Incluso que, sin mediar el extraño suceso de Matilla, se atreviera a negar tan globalmente el talento de doce autores del nuevo teatro español? Parecía como si Marsillach, por querer apuntar con certeza, hubiera cerrado los dos ojos y no uno, disparando con ceguera inadmitida.

Lleno de furia, se dedicaba en otro párrafo a compararnos con delatores de posguerra, en un ejercicio de connotación histórica: "Durante la guerra -y después de ella- se pusieron de moda las denuncias. Se denunciaba a un individuo por ir a misa y a otro por leer a Marx. Terribles excusas. Criminales pretextos. Con frecuencia detrás de la acusación se escondían los negros rencoros del denunciante. En este país se ha matado a mucha gente -de hambre y de lo otro- por envidia, por frustración o por resentimiento (...). Por la angustia de recuperar lo perdido se juegan a su padre, por la tentación de denunciar a alguien dicen tonterías. Falsas; tonterías falsas que son, desde luego, las peores".

Marsillach, al parecer, ignoraba que "denunciar" es también publicar el estado ilegal o indebido de una cosa" (Casares, Julio. Diccionario ideológico de la Lengua Española).

Las contradicciones eran abrumadoras. En su entrevista en *Informaciones* había dicho que lo del manifiesto era una discusión vecinal, mientras que ahora en *Inter-viu* empleaba dardos como el de que teníamos mala hiel, mala bilis, de tener poco

talento, de rencorosos, de criminales, de ser capaces de jugarlos a nuestro padre por recuperar lo perdido, de falsos y ridículos.

Con la "carta loca" de Marsillach, nuestro manifiesto había perdido definitivamente el original propósito de denuncia a un sistema de producción teatral, para convertirse en una estéril lucha de personalismos.

Los próximos acontecimientos, en contra o a nuestro favor, ya no podrían enderezar ese cambio de orientación. En cualquier caso, el balance había que considerarlo positivo y las cuentas podían ser hechas con mucha rapidez, dado que las reacciones fueron inmediatas. La siguiente noticia historiable nos vino, como



Arriba, *Don Juan*, de Zorrilla, por Esperpento (Foto: José P. Tamayo). *El balcón*, de J. Genet, por el Teatre Lliure, en página siguiente. (Foto: Ros Ribas).

iba a suceder muy a menudo, del mismo sitio: del Centro Dramático Nacional, esta vez por la programación para la siguiente temporada.

Las obras anunciadas para el teatro Bellas Artes fueron *Motín de brujas*, del catalán Benet y Jornet; *Contradanza*, de Francisco Ors; *Ejercicio para equilibristas*, de Matilla; el espectáculo formado por dos obras cortas, y *La velada en Benicarló*, una presumible adaptación de la que no se daba más datos, de la obra no teatral del presidente de la república española Manuel Azaña.

Lo más destacable de la nota fue que en el teatro Bellas Artes, destinado al repertorio contemporáneo, se habían programado cuatro obras de autores españoles, tres de ellos vivos y uno de estos firmante del manifiesto, cuando, según las primeras declaraciones de Marsillach, estaba previsto programar sólo tres españoles y un extranjero. Creer que las presiones del manifiesto, en cualquiera de sus ramificaciones, no habían influido en la reciente programación, sería voluntariosa miopía. Quizá éste fue el mayor triunfo desde que a finales de 1978 nos arrojamos a la aventura incierta de sajar tumores con el bisturí de la protesta.

Patricia Ferreira, en *Fotogramas*, realizó una significativa entrevista con Marsillach en la que éste nos dedicó un párrafo sarcástico: "...yo sé, me consta, que todos los que han firmado ese documento son de una honradez tan extremada que es imaginable que puedan ser comprados." La polémica, pues, continuaba. Pero no por mucho tiempo, al menos en el terreno de los cargos públicos, ya que, en junio de 1979, un cambio ministerial puso a Alberto de la Hera en la Dirección General de Teatro, sustituyendo a Rafael Pérez Sierra, circunstancia que aprovechó Marsillach para presentar su dimisión.

Hubo una tímida campaña en su apoyo orquestada por Haro Tecglen (confirmando, una vez más, que Marsillach tenía en él su mejor voz), desde el editorial de *El País* (3 junio 1979), *Triunfo*, con el seudónimo de Pablo Berben (n.º 854, 9 junio 1979) y *Hoja del Lunes* (11 junio 1979), más un artículo de Nieva, también publicado en *Triunfo*.

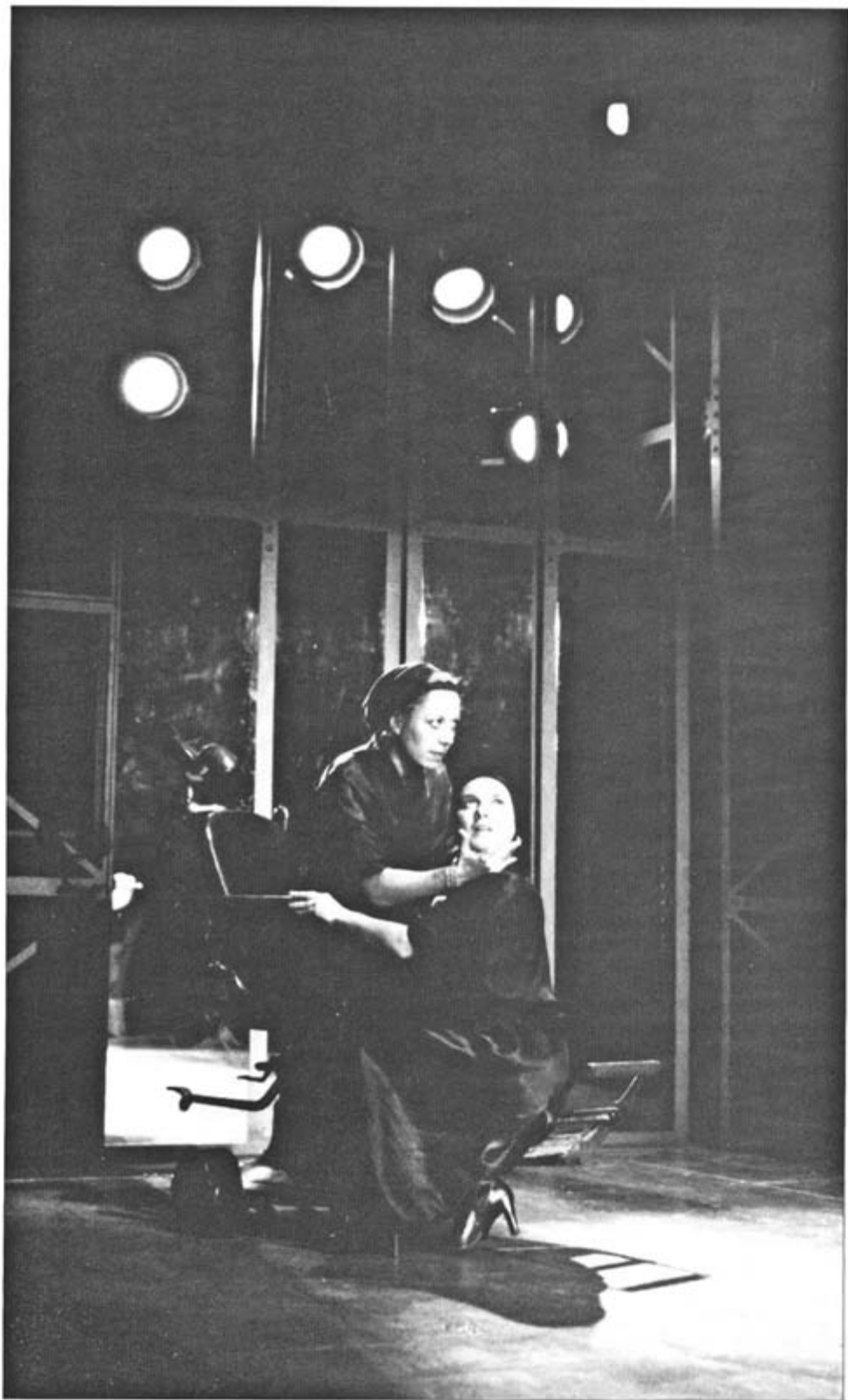
A partir de aquí, el Centro Dramático Nacional, sin Marsillach, dejaba de ser el acreedor de todos los objetivos de un manifiesto que nació con pretensiones más amplias.

### El manifiesto de las denuncias

Tuvo muy mala suerte el "nuevo teatro". Surgió, rasgado y duro, en una época en que la censura lo impedía y el sistema empresarial lo repudiaba porque rompía el esquema burgués. No tenía, por otra parte, gran calidad, hablando en términos generales. Tratando de ser una vanguardia y una renovación, la encontraron a veces en el extranjero, por las vías abiertas por Boris Vian o por Athaud o por los experimentos del 'Living', que trataron de meter en viejos moldes españoles. Valle Inclán fue fuente de muchos, *La Celestina* y la picaresca de casi todos. Para no desesperar de traspasar la censura utilizaron claves, símbolos: se veía en ellos desde *Ubu Rey*, de Jarry, hasta *Aves y pájaros*,

de Benavente. Se arropaban también con las posibilidades de espectáculo, de escenografía. Su aventura tuvo un éxito determinado. Interesó a profesores extranjeros y españoles, que veían en este hecho una manifestación sociológica o que estimulaban políticamente este teatro como una muestra de resistencia política, antifranquista. Fueron pasto de algunos grupos teatrales independientes, que trataban así de manifestar esa condición de independencia, pero cuya buena voluntad de lucha no estaba acompañada de medios materiales ni de una excesiva capacidad interpretativa: sus obras se representaron mal. Tuvieron premios, y no fueron representados. Pero, con todo ello, con traducciones y ensayos, con su inclusión en historias del teatro, tuvieron derecho a creerse genios incomprensidos. Y capaces de salvar al teatro, español. Sólo que la culpa era de Franco. Franco muerto, y evolucionado políticamente el país, se creyeron con derecho a salvar el teatro. Habían adquirido una mentalidad de excombatientes a los que siempre hay que recompensar. Sacaron de los cajones las gloriosas obras prohibidas y las ofrecieron. Algunas se estrenan. El Centro Dramático Nacional ha sido generoso; lo va a ser, probablemente, en la temporada próxima: Rodríguez Méndez, Riaza, con otro autor español vivo, Alberti, y un clásico que en sus tiempos sufrió percances parecidos y no había sido repuesto desde su tiempo, *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, constituyen el grueso de la programación del Centro en esta temporada. Alguna empresa privada se atrevió con otra obra, *Las planchadoras*, de Rodríguez Méndez, y fue un desastre. Privados de su calidad de lucha y de combate, de su condición de víctimas, de clandestinos, de subterráneos y perseguidos, lo que queda ahora a la luz es su teatro. Es arcaico. Es, a veces, tan repleto de claves pasadas, cuando ya se habla sin claves, que resulta incomprensible. Se refugia en el lenguaje, en la parábola, en la perífrasis. Resulta indirecto, y su violencia se descarga ya sobre la nada. Por el momento, estos autores no son capaces de escribir las obras que necesita 'la evolución política que se está experimentando'. Son arcaicos

Pero, acostumbrados a situar en lo exterior y en la opresión las razones de su invisibilidad, consideran ahora que el problema sigue estando fuera, y no dentro de su teatro. Su aventura actual es la del dinosaurio: se extinguen por falta de adaptación. Y el teatro o es una adaptación a la sociedad que le contiene -lo cual no quiere decir que se contemporice con ella, o que se la elogie; ni tampoco quiere decir que debe adaptarse exclusivamente a un natu-





ralismo o a un realismo, sino que todo estilo es válido, o no es nada.

Denuncian entonces al exterior, a la estructura. Lo mezclan todo y no les importa hacerlo injustamente. Desde una exaltación patriótica en la que piden protección por el hecho de ser españoles, a una denuncia del teatro extranjero que se estrena, creyendo que es mejor traer las formas extranjeras por la inspiración de las obras que ellos imitaron que por las obras directas, que muy bien pueden servir de escuela (a ellos les estrenaron en todas las universidades de Estados Unidos). Llamen 'inquisidores' a aquellos que, en uso de su libertad, expresan una teoría teatral que no coincide con sus obras; como ya no tienen censores, se los inventan. Y se convierten, a su vez, en inquisidores de las actividades teatrales de los demás. Denuncian la utilización del dinero público que no corre hacia sus obras obsoletas, sino hacia otras; a los críticos que les critican, a los esquemas de la Administración, a una especie de conspiración contra sus temas y a la 'grave castración y la falta de identidad que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio'. Denuncian todo aquello que les impide estrenar sus viejas y gloriosas obras inútiles, desplazadas; y denuncian a los que denuncian su incapacidad para producir el teatro que el público español necesita en este momento.

Su capacidad de autocritica no existe. Prefieren criticar a los demás por aquello en lo que fallan ellos mismos. Debe ser su consuelo." (*Hojas del Lunes*, 29 enero 1979) E. Haro Tecglen

## No pasamos por el Haro

En contestación al artículo firmado por Eduardo Haro Tecglen el lunes pasado en estas páginas, y titulado "El manifiesto de las denuncias", los autores inculcados en el mismo entendemos que nos asiste el derecho a replicar al citado articulista.

No nos ha sorprendido la monomanía depredadora que el señor Haro nos dedica, pues son ya conocidos de la profesión la intolerancia, la incomprensión y el desprecio con que viene obsequiando desde hace meses a toda una generación de dramaturgos, y no se trata sólo de un comentarista de temas teatrales, sino de un miembro de la Junta Consultiva del Centro Dramático Nacional, cargo que dotó a sus opiniones de mayor responsabilidad ante la opinión pública.

Entre los epítetos que el señor Haro nos dedicaba en su última operación castigo está el de ex-combatientes. ¡Qué más quisiera él que fuéramos ex-combatientes! Somos combatientes, combatientes aún y



Instantánea de la obra de M. Halevy y P. Hacks *La bella Helena*, interpretada por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas).

siempre: para combatir la mala fe, el delirio, la villanía y la estultez de los inquisidores de turno, cofradía en la que el señor Haro milita con gran aprovechamiento.

Aventura el señor Haro, hablando de nuestros textos, que "no tenían gran calidad": pero, ¿cómo lo puede saber él, si están estrenados por grupos que, como él mismo afirma, los "representaron mal". Y, ¿por qué se empeña en ignorar aquellos estrenos de este nuevo teatro que obtuvieron un éxito, comercial y artístico, claro e indiscutible?

¿Cómo puede el señor Haro acusar a los autores de seguir la tradición literaria de la picaresca, *La Celestina* y Valle Inclán, de la que cualquier español se sentiría orquilloso...? Nosotros nos sentimos orgullosos no sólo de esa tradición, sino también de haber bebido en fuentes europeas tan enriquecedoras como el surrealismo, el teatro del absurdo, Artaud, Brecht, etcétera.

La defensa que el señor Haro hace del Centro Dramático Nacional supone una miopía lamentable y un innoble intento de enfrentar al Centro Dramático con nuestra generación, invalidándola. En el "manifiesto" se habla de "centros dramáticos" en

minúscula y en plural, porque el de Madrid es un modelo que, según declaraciones oficiales, se irá ampliando a otras regiones y nacionalidades. Nuestra denuncia no excluía a ninguna organización teatral, porque aquellas que estrenan autores españoles vivos no iban a sentirse afectadas, obviamente.

Lo que ya roza el desvarío es que el señor Haro diga que el Centro Dramático Nacional "ha sido generoso" al estrenar a Alberti, Riara y Rodríguez Méndez, como si el calificativo de Nacional aplicado al Centro Dramático -cuyo mantenimiento costeamos todos los contribuyentes- fuera un capricho sintáctico y no su finalidad misma.

Por si fuera poco, el señor Haro titula de "arcaico" el teatro de los "nuevos autores", entre los que está Luis Riaza, con una obra programada en el Centro Dramático... ¡que aún no ha sido estrenada! El señor Haro, como algún que otro estudioso, parece entender que el teatro es sólo literatura y no el resultado práctico de la conjunción de múltiples elementos escénicos.

En el "manifiesto" no se piden exclusivismos estéticos, porque eso sería pecar del mismo totalitarismo que el del señor Haro cuando exige naturalismo como dieta salvífica. El "manifiesto" habla de "autores españoles vivos" y se trata de una exigencia de política cultural en favor de todo el teatro español vivo, que engloba desde Buero Vallejo a ese joven autor anónimo que a lo mejor duda ahora de si debe escribir teatro o no.

Agradecemos, sin embargo, al señor Haro que en su respuesta al "manifiesto" se haya decidido a reconocer que "todo estilo es válido", contradiciendo sus sistemáticas afirmaciones anteriores en favor de la exclusividad naturalista.

No es la primera vez que las contradicciones del señor Haro se hacen públicas: otro ejemplo aparece en este mismo periódico (18-12-78), al calificar de endeble y anticuada la obra de Rodríguez Méndez *Las bodas que fueron famosas...*, cuando se supone que el señor Haro, como asesor del Centro Dramático, había intervenido en su programación.

La soberbia del señor Haro sólo es comparable a su ofuscación, al escribir, atribuyendo reiteradamente la paternidad de la obra de Mediero *Las planchadoras* a Rodríguez Méndez (*Hoja del Lunes*, 18-9-78 y 29-1-79), y a su chata observación de la compleja realidad teatral que, al escapar a su comprensión, anatematiza, en un intento por enterrarla para que mañana no pueda volverse contra él.

El señor Haro ha jugado demasiado fuerte para llegar a ser, como pretende, cronista de un hecho social tan cambiante como es el teatro. Si ayer se impedía o se castraba la dramaturgia de dos generaciones, hoy se intenta, con argumentos aún más fascistas, quitar de la circulación a un buen número de autores.

Nos acusa el señor Haro de "pasar la factura", cuando lo único que intentamos es participar en el panorama cultural de nuestro país; nos acusa de "incapacidad autocrítica", cuando lo que intentamos es la observación objetiva de una realidad, la cual nos señala la vigencia de numerosas situaciones que los nuevos reformistas quisieran borrar de un plumazo para seguir medrando sin mala conciencia; nos acusa de "denunciar a los que nos impiden estrenar", cuando de lo que se trata es de realizar un juicio público a los críticos que durante años han ejercido funciones esterilizadoras, aprovechándose de su privilegiada posición para conseguir cargos de censores, ocupar puestos de adaptadores, ser voceros de las compañías a las que representaban y representan o conseguir fulminantes ascensos en el escalafón político.

Pero, ¿qué ocurrirá si algunas de las obras que el Gran Inquisidor menospreció no resultaran tan "inútiles" y "desplazadas"? ¿Hasta dónde habrá de llegar el poder de los nuevos mandarineros de la cultura...?

De una vez y para siempre: no, no pasamos por el Haro. (*Hoja del Lunes*, 5 febrero 1979).

*Pipirijaina*, 10 (septiembre-octubre 1979): 12-24.

## EL FRANQUISMO EXPLICA LA CENSURA

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

**T**odos los imbéciles de la burguesía que hablan de moralidad en el arte me hacen pensar en esa puta barata que se preguntaba ante las obras maestras del Louvre cómo osaban exponer semejantes indecencias". (Baudelaire)

¿Por qué se nos prohibió a los españoles? ¿Qué razones le asisten al Estado para transformarse en el tutor celosísimo de la salud moral de sus súbditos? ¿Qué justificación puede ofrecer un sistema que por espacio de cuarenta años ha mantenido sobre el Arte y la Cultura una de las más implacables y estrechas censuras de todas las conocidas entre las sociedades contemporáneas?

La institución censora ha sido caballo de batalla del franquismo en sus años más graníticos y también chivo expiatorio de ciertos equipos ministeriales que intentaron dar una imagen menos feroz de su integrismo esencial. No le faltaron al régimen directores generales y hasta subsecretarios que echaron la culpa a los censores de las castraciones sistemáticas que durante su propio mandato se fueron produciendo en el ámbito cultural. Por un momento también, sectores ingenuos de nuestra intelectualidad supusieron que la Censura funcionaba poco menos que por libre y que su severidad era achacable tan sólo -o sobre todo- a los funcionarios de turno encargados de administrarla e interpretarla.

Aunque la censura previa conoció, sí, cortos periodos de tolerancia, lo cierto es que ahí siguió para dar testimonio de un tiempo de silencios y tinieblas.

El ejercicio censor viene amparado por decreto y articulado en normas, pero la justificación de su existir requería un texto legal filosófico. Y así, en 1971, recién llegado al Ministerio de Información y Turismo, Sánchez Bella, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos da a luz un opúsculo en el cual las normas de la Junta de Censura Teatral venían precedidas de una insólita exposi-



Caricatura que ilustró un artículo sobre la censura en *Pipirijaina*.

ción teórica. El resultado no podía ser más inefable. Hoy por hoy representa el único documento existente que intenta dar una respuesta al perplejo y desesperanzado trabajador del teatro, a través de una reflexión autosuficiente, como un canto a las excelencias de la mordaza.

Raro ejemplar este opúsculo, poco conocido y de escasa divulgación -¿agotado?-, como si el organismo que lo parió se sintiera avergonzado de la criatura. El pintor José García Ochoa ilustró la cubierta con las carátulas clásicas del reír y del llorar, la dual actitud de rigor en el teatro y en España misma.

**Por el idealismo de Kant hacia Dios**

La lectura de este monumento filosófico, en el que incluso se llega a citar a Kant a la hora de propinar una concepción de



libertad, representa también un ejercicio que participa sin remedio de la risa y del llanto. Sofisma tras sofisma, el tratado parece querer tranquilizar conciencias, apaciguar ánimos y en definitiva justificar la función, autodefender la institución y sublimarla hasta un rango de necesidad en primer grado. La palabra *censura*, empieza reconociendo este documento, asusta, preocupa, pone en guardia, levanta celos, es blanco de iras, de dardos envenenados..., porque "la noble misión del censor es ignorada"...

Si bien, más adelante, advierte que "no se trata de encontrar una justificación a ultranza, sino de presentar las normas que rigen a fin de que nadie se llame a engaño y autores, actores y empresarios sepan a qué atenerse. Y por supuesto el público también..."

Este saber a qué atenerse queda finalmente resumida en una frase: "El Estado se abre a todas las corrientes y aún reconociendo las lacras y los vicios inherentes al hedonismo y al consumo, no renuncia a salvaguardar cuanto ha de haber de noble y generoso en el corazón del hombre..." "Mantener su fidelidad a un punto de partida", es el objetivo. Y este punto de partida es, la auténtica libertad, la que sirve para formar al individuo en el culto a la verdad y a los valores del espíritu y no para encadenarlo al mal y a la aberración".

En realidad, todo el documento es un esfuerzo por ofrecer una definición convincente de "Libertad", esfuerzo precisamente asumido por una superestructura que ha basado su existencia en la negación de cualquiera de los esquemas de libertad conocidos hasta ahora. "La libertad creadora entra dentro del contexto general de la libertad... Y ésta es, como Kant dejó sentado: una noción metafísica de la cual no puede darse una demostración teórica,

pues sería tanto como conocer lo absoluto".

Por el "idealismo trascendental" de Kant hacia Dios. Un Kant, por supuesto, manipulado, sacado de su contexto. Ese idealismo lo impregna todo, lo explica todo. La condición del intelectual, por ejemplo, es concebida como clase superior asistida de la gracia celestial: "El intelectual es poseedor de unas dotes especiales que por ser don divino le enfrentan con una plena responsabilidad. Por ello no puede proceder frívola o taimadamente, ni dar rienda suelta a los instintos en virtud de motivaciones exclusivamente comerciales u oportunistas. Al obrar así envilecerá su pluma".

### Libertad, ¿para quién ?

Una vez sentado el axioma de que el talento viene de Dios, el Poder, que es la delegación del talento divino en esta tierra de garbanzos, se siente investido de facultades tan absolutas como para empezar dictando consejos a los dramaturgos, en un intento de implicar al escritor en la complicidad de pertenencia a una clase especial. Y así, "el autor ha de mantener siempre sobre sí el inexcusable control que le demanda su sometimiento a unos principios elementales de ética, a la moral natural. A la hora de enfrentarse con el papel en blanco, debe sopesar con mesura el puesto que ocupa en la sociedad".

Pero la Censura se defiende de sus víctimas y establece sin vacilaciones y con el mayor desparpajo una clasificación maniqueísta entre escritores buenos y escritores malos, pues... "suele suceder que cuando una creación artística fracasa, se cargan las culpas a la censura... Pocos se ocupan de decir que algunos autores achacan a este organismo sus propias frustraciones... Los escritores con autén-

Sobre estas líneas y en página contigua, viñetas caricaturescas sobre personajes implicados en el ejercicio de la censura, y que fueron reproducidas en el número 6 de *Pipirijaina* (1978).

ca hondura apenas han tenido ningún tropiezo con la Junta censora cuando le enviaron sus obras..."

Y es que... "con frecuencia se clama por la libertad de creación, cuando lo que se quiere es cultivar las más bajas pasiones humanas... La mayoría de los que piden esa libertad sin limitaciones se pondrían inmediatamente a producir engendros con ofensas a la moral, a la Patria, a las instituciones, a la familia, al Ejército y a la Iglesia. La libertad que ataca las cosas más hermosas de la vida, por razones sectarias o crematísticas, no merece ese nombre. La libertad es algo más serio e importante. Todos debemos custodiarla frente a cualquier exceso". Ante tales frases se llega a entender a Ortega y Gasset cuando escribía aquello de que "el hombre está condenado a ser libre".

El documento se erige en director espiritual no sólo del que hace la obra de arte, sino también del que la recibe, ya que "el ser ajeno tiene derecho al respeto a sus pensamientos, a sus ideas, a sus principios filosófico-morales, a sus actitudes ante Dios, la vida, las costumbres, la políti-





ca y el amor. Corroerías es, sin duda, un atentado contra esos bienes comunitarios". El lúcido lector se preguntará, como un acto reflejo, qué autoridad les asiste para hablar de la vida a los que nacieron del grito «¡Viva la muerte!»; para hablar de política a los que la escamotearon, haciéndola imposible; para hablar de costumbres a los que vivieron zambullidos de pleno en la corrupción; o para hablar del amor a los que impidieron la cicatrización de tantas heridas.

El ser ajeno tiene derecho, en efecto, a sus propias actitudes vitales; y también, a poder confrontarlas con las actitudes vitales de los otros, que no tienen por qué ser idénticas a las suyas. Es en esta dialéctica de la confrontación donde se va modelando un esquema de libertad válido. Pero este esquema podría estar muy lejos de servir los intereses de la clase dominante, quien desde luego no está dispuesta a perder sus privilegios así como así. Sus defensas se manifiestan a través de sistemas de control con el pretexto de evitar a la sociedad caer en "el mal y la aberración". Mal y aberración es todo aquello que ponga en peligro una situación de privilegio. Con estos modos la dialéctica no encuentra sitio.

## Como salir del lodo

El reconocimiento de que toda idea constituye una incitación a «algo», según el magistrado Oliver Wendell-Homes (el documento no ahorra ninguna cita susceptible de manipulación), puede darnos la clave de esta beligerante proclama en defensa propia cual es la joya filosófica que nos ocupa. La censura se ha basado a lo largo de la Historia en el principio de que las ideas son de gran importancia como incitación a la acción, como garantía



para las almas o como profesión de carácter... De ahí el aspecto social de su cometido...

Un conveniente manufacturado de esa incitación a algo garantiza la imposibilidad de que ese algo se vuelva energía incontrolada de imprevisibles consecuencias para el orden establecido.

Nos enteramos por este opúsculo que la censura, a Dios gracias, no es un invento español, ni tan siquiera una reminiscencia inquisitorial, pues si Platón calificó ya el arte dramático de teatocracia, en la Edad Media trajeron forzosamente la atención de las autoridades las licencias y groserías que en las comedias se vertían contra la Iglesia y el Papa, y después, hasta Molière y Racine tuvieron que enviar sus obras a la lectura previa. Con esta alegría despacha el documento veinticinco siglos de cultura teatral. No comete la imprudencia de citar a Quevedo, también censurado en su tiempo, pero no de modo tan inflexible como en la época franquista: tan sólo un año antes de la publicación de estas teorías, la Junta de Censura Teatral española censuraba 180 versos de nuestro clásico del siglo XV -publicados en su tiempo con todas las licencias eclesiásticas-, que según el juicio de los actuales censores debían merecer un adecuado encuadramiento en apartados como "lodo", "abyecta mercancía", "panfleto subversivo", o "manifiesto pornográfico", epítetos todos que se nombran en el agresivo opúsculo de marras, al indicar lo que la Administración debe evitar a sus administrados.

Frente al lodo o la abyección, la Administración promociona el arte "con categoría, belleza y elevación". Elevación contra lodo, belleza contra abyección... ¡Los valores del espíritu, la auténtica libertad...! Grandes expresiones al servicio de un idealismo filosófico mostrenco y patricio. La salud moral, la salvación del alma como



pretexto encubridor de intereses materiales que perpetúan el dominio de una clase sobre otra. La vieja mentira de siempre. La aristotélica entelequia del poseer perfección para bastarse a sí mismo, para interpretar la belleza, la categoría, lo ético y lo sublime a su antojo.

El tono de cinismo que impregna todo el escrito alcanza su mayor esplendor en su parte final. Una apoteosis a base de, "entre nosotros, la censura se mueve con mayor flexibilidad y obedece a criterios muy abiertos". Flexibilidad mayor que en las legislaciones de los países socialistas y de los tradicionalmente considerados "liberales a la antigua usanza", en las que "existen apartados de censura, una codificación especial, encaminada poco más o menos a idénticos fines..." Y también: "hay que buscar los efectos positivos, que suelen ignorarse". Pues, la censura ha supuesto además "tolerancia y flexibilidad...", de lo contrario no se habría producido el avance y la evolución del teatro hasta llegar a la fase en que actualmente se encuentra. De España podemos decir que si en determinados momentos o circunstancias se ha ejercido la censura con la rigidez necesaria, hoy es abierta y comprensiva... etc". (Recuérdese la fecha de su publicación: 1971, Carrero en la vicepresidencia de la nación y la represión en todo su apogeo.)

## La moraleja no es obligatoria

En otro momento de la exposición, la censura se lamenta de que se haya fomentado la confusión: "No es cierto, por ejemplo, que no se puedan exponer los problemas del tiempo en que vivimos. De hecho, partiendo de ellos, algunos de nuestros autores han conseguido, con el apropiado tratamiento que no excluye la

gallardía, dramas de considerable altura, que gozaron del aprecio oficial, del asentimiento crítico y del favor del público. Mas, para ello, lógicamente, hay que tener talento".

También ellos, los censores, poseen atribuciones supremas para discernir sobre el talento. Es otra faceta más de su compleja tarea: la censura de la calidad. Esa calidad siempre estará situada a la derecha, o en esas dudosas riberas de cierta izquierda dispuesta a practicar un posibilismo a ultranza, con el fin de demostrarnos a todos que en las situaciones más difíciles de la historia el auténtico "talento sobrevive y convive", siempre que se haga uso del "apropiado tratamiento que no excluye la gallardía". Se trata de brindar a la institución las concesiones necesarias que aquella requiera del escritor.

La escuela cínica es de un magisterio inagotable: "No se puede exaltar el mal, pero tampoco se piden dramas con moraleja obligada..." Y en esto llega la gran frase de la noche franquista: "... Hay que dejar al espectador que piense". Aquí seguramente el lector aplaudirá con rabia.

Y el espectador deberá ponerse a pensar, por decreto, ya que, se admite la crítica desarrollada con rectitud. Y solamente carecerá de "franquicia cuanto mine las raíces familiares o morales; así como las lacras, taras o delitos que provoquen sugerencias peligrosas; la gratuita obscenidad, la crueldad morbosa, el mal gusto, la falta de respeto a las ideologías y las religiones, cualquier interpretación tendenciosa de nuestro pasado histórico, lo que ponga en duda la defensa del honor patrio, la manifestación de odio entre los pueblos, todo aquello que despierte torpes sentimientos en los niños..."

Se preguntará el lector cómo después de esta retahíla, más todo lo ya citado más arriba, se le puede poner al sufrido espectador en el compromiso de pensar. Y, sobre todo, cómo entre las prohibiciones se inserta "la falta de respeto a las ideologías", medida patrocinada por un sistema totalitario que desde sus orígenes hizo todo lo que tenía a su alcance por erradicarlas. ¿Acaso cabe mayor falta de respeto?

Pero éstos y todos los demás misterios de este rosario quedan sobradamente explicados por los efectos esterilizadores, de fácil observación, en el campo del Arte y la Cultura; considerando que dicho ideario tiene un valor de exponente y que pese a estar referido sólo al teatro podría servir igualmente para el resto de las actividades culturales y artísticas en los últimos cuarenta años de peripecia ibérica.

## LOS TIEMPOS NO ESTÁN CAMBIAAANDO.. ! A RAMÓN SAGASETA, LA TORNA DE ELS JOGLARS

ALBERTO MIRALLES

**A**lfonso Sastre, influido sin duda por Miguel Servet y Von Helsing, nos dio en 1971 una receta impecable para acabar con la censura: "clávese una estaca afilada en el corazón. Córtese la cabeza. Quémese su cadáver y sean aventadas hasta el infierno sus cenizas". Rotundo ¿no? Pues bien, la medida preventiva, activa y aseguradora que nos sugirió el autor más censurado de nuestro teatro, parecía haberse cumplido con el proceso democratizador. No obstante, hechos recientes parecen confirmar que hay una continuación de la censura. En cine, a Christopher Lee -el ineludible Drácula- siempre le inventan un argumento para justificar una segunda película por mucho que en la primera se le hubiera ahogado en agua de lluvia, cortado la cabeza, expuesto al sol o clavado astillas y cruces. Siempre que a la industria le siga interesando habrá un *The son of Dracula strikes again*. Lee no muere nunca. Drácula no muere nunca. La censura no muere nunca. Y también la censura ataca de nuevo. Pero el retorno - si marcha hubo -no lo protagonizan hijos bastardos; son los mismos censores de siempre los que sin justificar argumentalmente el regreso han clavado otra vez sus colmillos succionadores chupando la sangre y cobrando como siempre del Ministerio de Cultura, mientras dicen impudicamente: *Yo cumplo la ley*. Y es verdad. La ley les autoriza a sangrar. No le demos más vueltas. Es la ley. El caso de Els Joglars, por ejemplo, está dentro de toda legalidad. Su condena fue legal y legal su juicio.

Legal ha sido que el Ejército actuara como juez y parte y legal su encono inmi-

sericorde, aunque esté a punto de reformarse el código de Justicia Militar. Pero la ley es ciega. Y como además tiene una espada, da mandobles a siniestro olvidando el diestro, porque es una ley franquista hasta que no se la derogue. Lo del "indubio pro reo", "las circunstancias atenuantes" y nuestra vinculación al pacto de los Derechos Civiles y Humanos no se tuvo jamás en cuenta a la hora del café cuando Franco firmaba autógrafos debajo de las penas de muerte; y si durante 40 años no se tuvo en cuenta nada de eso y las leyes son las mismas y tampoco los hombres han cambiado ¿por qué se ha de ir con miramientos ahora? ¿Por qué estamos en un proceso democratizador? Sí, ese podría haber sido un motivo, pero al no tenerse en cuenta, hay que deducir sin error, que para el Ejército y todos aquellos que cumplen las leyes franquistas sin atenuantes, no se está viviendo ningún tipo de democracia. Drácula está vivo, nunca murió. Con él, incluso se censuraba mejor. Añoranzas.

**Hay que recordar los nombres para evitar que tengan una segunda oportunidad**

Por eso, como hay gente que añora, Luis Llach cree conveniente que tampoco nosotros olvidemos. Hay que recordar nombres, ha dicho el cantante catalán. Y de la historia no debe salvarse nadie. Si Bécquer fue censor, que se sepa; y si lo fue Cela, que se sepa también. La tara de este mecanismo es que cuando se intenta -como en *Fotogramas*- hacer una lista de los censores, con cargos políticos, eclesiásticos y militares incluidos, las revistas, claro, son secuestradas. Con leyes de derechas sólo las izquierdas han tenido censores. Así de fácil. No compensa el tanteo el hecho de que al *Noticiero Universal*, de Barcelona, se le permitiera publicar (por ser su edición pequeña, breve y catalana) un artículo de Rodríguez Méndez donde se hablaba de la incompatibilidad de cargos. No se podía ser censor y crítico (como Díez Crespo, Juan Amilio Aragonés o Arcadio Baquero), ni censor y director (como Carmelo Romero o Vicente Amadeo), ni censor y autor (como Luis Tejedor o Sebastián Bautista de la Torre), porque si no, un cargo podría ser utilizado para beneficiar al otro o, con toda razón, podría producir una esquizofrenia agudísima a quien debía primero mutilar un texto y acusarle después de carencia de fuerza expresiva o garra social. Rodríguez Méndez, en el fondo, pretendía con los censores, lo mismo que los censores con los autores: salvarles de la bajeza, de la



**Marat-Sade**, de de Peter Weiss, representado en el Teatro Español de Madrid en 1968. (Fotos: M. Martínez).

inmoralidad, del infierno de la locura. Rodríguez Méndez quería con la fortaleza del misionero, convertirlos de enanos en gigantes, de castradores en fecundos ciudadanos, de genocidas intelectuales en sembradores de fertilidad, de eunucos espirituales en viriles bachilleres, de inquisidores en linotipistas. No se lo agradecieron los censores a Rodríguez Méndez, no. Porque hay censores que parecen avergonzarse de serlo y siempre advierten que ellos son el ala liberal de la Junta; que ellos sí permitieron el desnudo integral de *Equus*, que fue el director general el que no se abrevió; que ellos nunca prohibieron a Sastre utilizar hasta su nombre para firmar la adaptación de *Marat-Sade* en 1967; que fueron los otros, los otros. "Oye, mi voto fue positivo, te lo juro, pero los otros, qué te voy a contar, ya sabes como son ... Sin embargo, existen censores de mirada limpia que son consecuentes consigo mismos. Manuel Díez Crespo, por ejemplo, crítico de *El Alcazar* es un hombre honesto a carta cabal, templado en el criterio, competente y ecuánime;

practica en lo que cree y sus acciones son siempre reflejo de su ideología. Sus respuestas, cuando se le pregunta sobre la censura son absolutamente coherentes, lúcidas, sin ambages, expeditivas. Influido por sus antecesores medievales, Díez Crespo pedía para las obras mediocres y las infames el fuego, el fuego sin piedad. A más de uno al leer tal propósito purgativo, le he visto yo echarse una cruz al cuello y gritar su condición de cristiano viejo.

Recuerdo que en 1975, en Barcelona, dirigí un recital poético patrocinado por el Club Marqués de Bolarque en la pequeña sala de la Capilla francesa. Más elitismo, imposible: un club aristocrático y una sala con doscientas butacas vigiladas por el claustro de la iglesia. Era improbable que la revolución iniciara su triunfal gira por España saliendo de la Capilla Francesa, pues aunque muchos poetas si tenían ficha de subversivos, poco se podía hacer con un acto que tenía más de afirmación propia que ajena. Con todo, tal y como estaba obligado, enviamos copia de los poemas a censura. Lo inaudito no fueron las tachaduras de algunos versos, como por ejemplo dos de Florentino Huerga (el más masacrado del recital) que decían:

¿Qué corazón soportará cada latigazo en la piel de nuestra patria?

Lo inaudito fue que suprimieron poemas

enteros arrancando las páginas. No bastaba decir: este poema, no. Había que destruirlo hasta las grapas. Esa furia en el cumplimiento del deber, que dejó a eruditos de la paranoia, se evidenciaba también en que las tachaduras eran tan violentas que llegaban a atravesar el papel. Cada golpe de bolígrafo inquisitorial era como una rama para la hoguera después de dar con ella al condenado en las narices.

¡Al fuego, al fuego sin piedad!

## La democracia la están haciendo los franquistas y se les ha quedado algun tic

Hay que reconocer, eso sí, que algunos métodos para censurar, no eran tan limpios. El fuego, al menos, purifica. Pongamos por caso el "silencio administrativo" que unía a la prohibición, el desprecio. Se mandaba una obra y nunca más volvías a saber de ella. De nada servía recurrir argumentando que los misteriosos artículos tal y tal no tenían razón de ser porque, como yo defendí a propósito de la prohibición total a mi obra *Catarocolón*, la monarquía no sufría menoscabo alguno, sino que se evidenciaba su inteligencia, justicia y cristiandad. El cinismo de mi retórica no sirvió de nada. Eran tiempos en los que había que justificar hasta el rey Fernando el Católico, que ni siquiera era Borbón. ¿Sabían ustedes que en TVE estuvieron a punto de titular a Hamlet "Duque de Dinamarca" y no príncipe para no herir susceptibilidades?. Teníamos en TVE a cobardes lamerrabadillas que no habían sabido comprender que una monarquía sólo será fuerte cuando pueda aplaudir una obra republicana.

Otro método feo, muy feo, es el de "la visita del rencor". Hay traición en eso. Se te permite estrenar, tener éxito incluso, llevar la obra triunfalmente acaso... y de pronto Carrero Blanco ve *El círculo de tiza caucasiano* y la obra desaparece de cartel. Lo de Els Joglars es algo parecido. Cuando escribo este memorial de agravios, primavera de 1978, el esperpento de Valle Inclán *La hija del capitán* se está representando, patrocinado por el Ministerio de Cultura, en el teatro María Guerrero, de Madrid. La obra, según dirección de Collado, acababa con el himno nacional. Al tercer día del estreno, Pío Cabanillas vio el espectáculo y al cuarto se acabó la música. Aunque, como siempre, los hay que son más ortodoxos del fascismo y censuran sin tanto disimulo. Por ejemplo reciente pondré al alcalde de Valencia convertido en voluntarioso censor improvisado al echar el telón a los diez minutos de empezada una obra infantil de Luis Matilla que





dirán. Y siempre habrá alguien por encima que exima de culpa. *Por mí ahora mismo te daba el permiso, oye; pero hasta que no se deroguen las leyes vigentes...* Y así a López Mozo le prohibieron en 1976 una obra, *Los sedientos*, aplicando la prohibición que ya tenía en 1973. En tres años nada, obviamente, había cambiado en España para los fieles cumplidores del deber. El 20N y el 15J eran fechas que jamás se habían producido. Y con tanto zombie rigiendo el teatro español no hay modo de aclararse. Antes era mucho más cómodo. Se prohibía todo por la norma 19 y ya sabías a qué atenerte. Si algo te dejaban pasar, pues fiesta. Por ejemplo, las cuestiones de piel ya no se censuran; muy al contrario, se alientan. Al principio, sacar una teta o una nalga en un escenario era una pequeña batalla ganada a la represión; pero con el tiempo, aquel gesto revolucionario ha sufrido la inflación más estrepitosa en su mística de lo subversivo y los pobrecitos españoles no piensan más que en los desnudos corporales, olvidándose, que de eso se trataba, de los sociales. En *Marat-Sade* recuerdo que un censor le dijo a Charo Soriano que su escote era demasiado grande y debía cambiarse el traje

—Imposible. El estreno es mañana.  
—Pues súbase el escote.  
—Imposible las cacerolas no dan más de sí.

—¡Pues póngase unas flores!  
Y Charo se las puso... pintadas. Desde la primera fila el pezón soriano pasaba como una hermosa corola de margarita. Bello ejemplo de la labor de resistencia de los actores españoles ¿verdad?

### Un monumento enciclopédico a la infamia

Este artículo puede tomarse como un homenaje a todos los actores que han tenido que suprimir cosas cuando se hacía el ensayo para censura y lo han vuelto a añadir en el estreno. Y también para los que han sufrido multas. Unas multas que a veces han supuesto la disolución de una compañía económicamente débil. Homenaje a tantos actores que no han podido interpretar una pelea con el puño cerrado o llamar a un taxi con la mano abierta porque la semiología innata del censor le hacía comprender enseguida que aquello era una parábola icónica del comunismo o del fascismo. Y como no estaba claro si se atacaba a uno u otro, era mejor prohibirlos todos. Por prohibir demasiado nunca se ha llevado ningún censor reprimenda alguna.

Son tantos los ejemplos que deben de existir desparramados a lo largo de 40 años de dictadura y los que llevamos de

ya se había representado en Madrid y otras provincias españolas. Pasa lo que pasa cuando se dice estar en la democracia sin ponerse de acuerdo en lo que eso significa. Ya no se condena al fuego porque hay democracia parlamentaria. Ahora se parlamenta: "Oye, tú, no jodas, que me hundes. Saca eso antes de que corra la voz y llegue a Capitanía, a Moncloa o a Zarzuela". Hay mucho miedo al tanque y al cese. Es una época de trán-

sito, dicen. Lo que no aclaran es el destino del pasaje ¡Como si además de la directa, no existiera la marcha atrás! Hay tanto miedo con los programas en directo de Prado del Rey, que tienen orden de estar preparados dos días antes de su emisión. "Revista de toros", de momento, no tiene que cumplir ese requisito. ¿Y a quién pedir explicaciones? Cada uno se excusa en los demás, como hace el "ala liberal" de la Junta de Censura. Yo cumplo órdenes,

democracia, que *PIPIRIJAINA* abre a partir de este trabajo una sección perpetua -algo así como un retén de serenos- para clasificar y publicar todos los casos de censura que el lector quiera enviarnos. El resultado final -varios tomos, supongo- será el mayor homenaje a la inteligencia y la prueba más evidente de la intolerancia. Porque si hay temas claramente tabúes -Ejército, República, Nacionalidades- también hay otros mecanismos de censura, los indirectos, difíciles de conocer y tanto más cobardes puesto que se producen en la sombra: el consejo del amigo, la amenaza anónima, la provocación y la violencia, el atentado físico... El siguiente caso los resume casi todos: en el teatro Valle Inclán, de Madrid, durante las representaciones de *Las hermanas de Buffalo Bill* de Mediero, en marzo de 1976, explotó una bomba con remite ultraderechista. La policía, tras decir un ¡vaya por Dios! y colocar una pareja a la puerta, "aconsejó" a la compañía -Tina Sainz, Berta Riaza y Germán Cobos- que suprimieran los párrafos donde se citaba a Hitler y Mussolini. Se polemizó mucho en aquellos días si la bomba la había propiciado un artículo de Antonio Izquierdo en *El Alcázar*, uno de cuyos párrafos decía así: "Señoras y señores, pasen y vean: en Madrid y solo tres meses después de la muerte de Francisco Franco, media docena de ganapanes, descalificados por su propia contextura para toda tarea intelectual, aupados sobre el rencor, la desfachatez y la pornografía suman sus esfuerzos -y sus ingenios- para vituperar la figura de un singular estadista..." Aunque también puede deducirse del atentado que los ultraderechas que lo perpetraron son convencidos cristianos que ejercen así la caridad puesto que, como ha declarado Blas Piñar, la violencia es compatible con la caridad cristiana ¡Y yo que siempre había creído que Cristo jamás dijo que había que matar las ideas, sino morir por ellas!

Ya sabemos que la censura económica y la estructural son las más fuertes. Con entradas a 400 pesetas no hay presunto revolucionario que asista al teatro; por eso se machaca todo intento de creación de locales paralelos más populares. Eso lo ha tenido en cuenta la censura a la hora de denegar un permiso para hacer una obra -que ya estaba aprobada- en un local que por su amplitud pudiera suponer una concienciación masiva. Ahí me permito copiar una prohibición que aclara cuanto digo: Vista la instancia suscrita por don Alberto Miralles, esta Dirección General, lamenta comunicarle que no es posible acceder a su petición, para representar la obra *El primer espectáculo Cátar: la guerra*, los días 22, 23 y 24 de agosto de



*La torna*, de Els Joglars, en página anterior. (Foto: Archivo de Els Joglars). *El círculo de tiza caucasiense*, de B. Bretch, dirigida por José Luis Alonso en 1971. (Foto: Alcayna).

1969 en la Plaza de Toros de Ibiza, ya que el dictamen acordado en su día, por la Junta de Censura de Obras Teatrales, sobre dicha pieza, limita su autorización a sesiones minoritarias de cámara". Y después del puyazo le pedían a Dios que me guardara muchos años. Esa ha sido la contribución de los autores críticos españoles a la transformación social: minoritaria.

Las empresas a su vez, también aplican

su particular censura como dueños del almacén donde ha de hacerse esa mercancía llamada teatro. Y no siempre sus prohibiciones son por motivos económicos. A veces es el convencimiento religioso, moral o político lo que hace a las empresas rechazar obras. En el teatro de La Comedia, de Madrid, no pudo representarse en febrero de 1978 *Flowers*, pese al éxito artístico y económico con el que venía avalado, porque a los dueños del local les pareció que era un espectáculo que hacía mofa de la Virgen María. A la represión debe aquí sumarse la ignorancia. Y si espectáculos famosos internacionalmente no obtienen el visto bueno, ¿qué será con obras de dudoso éxito que propongan, además, críticas severas al sistema? Que todavía existan, pese a estas circunstancias, dramaturgos en España, entra más en el terreno de la taumaturgia que en el de la sociología literaria.

### ¡Luz tropical y taquígrafos!

Pero no todos los censores tachan. Algunos, evidenciando su vocación frustrada de maestros de EGB, corrigen la ortografía y hasta rectifican el estilo ¡Quién sabe si Francisco Nieva, o Romero Esteo no son más que vulgares escritores aupados a la fama del estilo gracias a la callada labor misionera de algún censor!

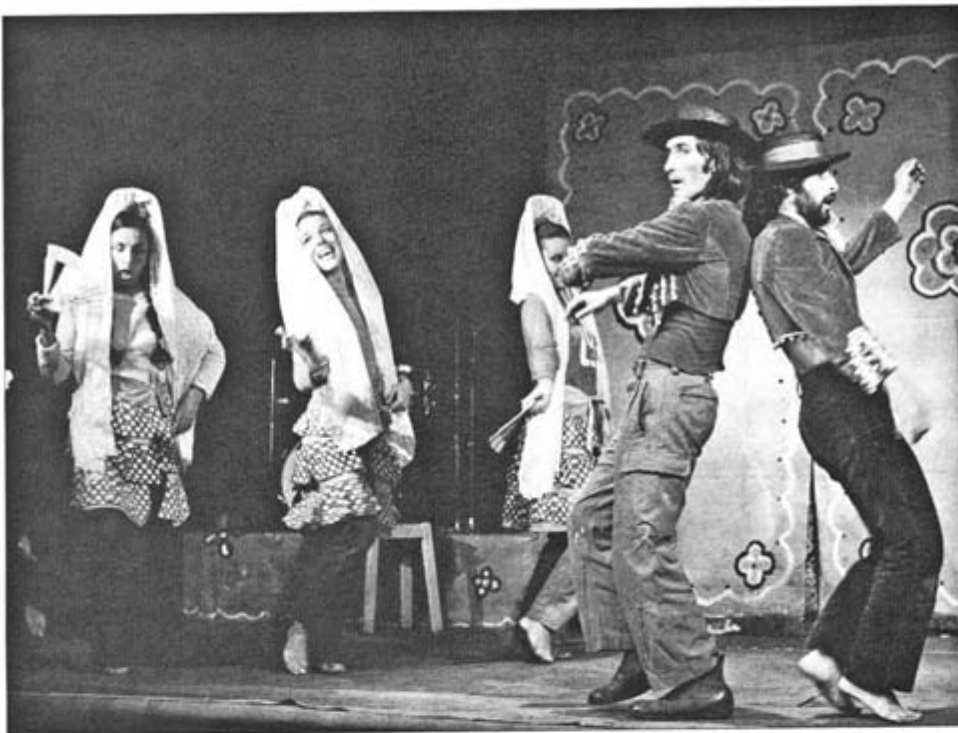
Otras veces, como en *Letras negras en los Andes*, de José María Bellido, los censores pusieron su mejor voluntad para que no se notara la puñalada que le habían dado al texto. Bellido me ha contado que se le prohibió la canción de una letra, precisamente la que daba título a la obra. Como Rocio Jurado estaba esperando en el estudio para grabarla, los propios censores ayudaron al autor a escribir otra letra y no obligar a retrasar el estreno fechado para el día siguiente. Bellido les dejó escribirla. Con la versión censurada y la otra, la historia tiene una prueba de la meticulosa castración intelectual ejercida durante 40 años:

### Letra prohibida

Hay letras negras en esta ciudad. Llamando a la lucha por la libertad. Pero unos hombres sin fe las van a borrar. Y los muros grises al sol no pueden ya hablar. Y tú, que sufres y vas no podrás nunca escuchar ¡Los gritos negros que piden libertad! ¡Ay, letras negras! ¡Qué pena me dan! Las pintan con sangre las borran sin paz.

### Letra aprobada

Son letras negras de la ciudad. Alguien las pinta en la oscuridad. Y cuando apunta



en la aurora la luz tropical. Los muros blancos de cal no pueden ya hablar. Y ese hombre ajeno que va ya no podrá descifrar el grito negro de la ciudad. Son letras negras en la oscuridad Gritos de guerra Sueños de paz...

*Castañuela 70, espectáculo de Tábano estrenado en 1970 y prohibido al año siguiente. (Foto: Miguel Gracia).*

## El despeñadero de nuestras ilusiones

Pero lo temible es que el tiempo de la infamia no se detenga. Lo angustioso es que empezamos a comprender que avanza y que después de 40 años, hay 41, 42 y 43.

El encarcelamiento a periodistas de Saida, los dos años de condena a Els Joglars, la detención de Ramón Sagaseta del grupo "Etcétera", las enérgicas reacciones cuando se tratan los temas tabúes; los expedientes por desacato, injurias o calumnias que no son más que eufemismos de los "delitos de opinión"; las cargas de la policía recrudescidas como antaño en las manifestaciones pacíficas, son demasiadas coincidencias para no pensar en una ofensiva planificada para crear un clima de terror que puede producir un rebrote de la mala hierba que creíamos extirpada: la autocensura.

No le demos a los censores, ni a la censura, ni al sistema que los sustenta y necesita el beneficio de nuestro olvido.

Desarticulemos sus razones, luchemos contra ellos esgrimiendo su misma arma, la pluma, aunque ellos posean la protección del sistema y nosotros sólo su violencia. Que no haya cuartel en la lucha dialéctica, la única que demostraría ser propia de una democracia civilizada. Ellos dicen que la censura es un mal necesario y que si hay talento, la censura jamás lo ha detenido. La más apestosa argucia de los censores ha sido decir que también en el Siglo de Oro había censura y no por ello, Lope, Calderón y sus seguidores dejaron de darse a conocer. La única respuesta a tal argumento es que por la censura sólo pudieron darse a conocer Lope, Calderón y sus seguidores ¿Cuántos talentos más abortó el miedo?

Es necesario que esta libertad condicional que parecen habernos dado, se convierta en un legítimo goce de expresión total, libre para siempre. No más carceles. No más fuego.

Y si le volviera a haber, que no nos cojan desprevénidos.

*Pipirijaina, 7 (junio 1978): 56-60.*

## ¡QUÉ VIENE LA CENSURA!

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

No pasa un día, en los últimos meses, en los que la prensa deje de aportar un nuevo dato a la dilatada relación de agresiones contra la "libertad de expresión". La recopilación que publicamos páginas adelante, no es exhaustiva, sino un simple recuento de memoria. La opinión de que nos encontramos ante un resorte de las libertades o al menos ante una seria amenaza está suficientemente extendida. La mantiene, por ejemplo, el propio director de *El País* que en una conferencia en el Club Siglo XXI, el pasado mes de febrero, hablaba de medios cada vez más perfeccionados y técnicos en el retroceso de los comportamientos democráticos que caracterizó la transición política. Los partidos de izquierda parlamentaria han vuelto a levantar timidamente la voz en las interpellaciones y los pliegos de firmas ante algunas de estas agresiones. Naturalmente, la izquierda extramuros ha vuelto a enarbolar viejas banderas y espejismos de movilizaciones. La máscara teatral con la boca cruzada por un trazo rojo, que fue emblema de aquella ingente campaña por la libertad de expresión con motivo del procesamiento de El Joglars, ha vuelto a aparecer en la calle, para convocar una manifestación delante de la "plastificada" sede de Amigos de la Unesco en Madrid o para recordar la pervivencia de la jurisdicción militar, en el caso del secuestro del film *El Crimen de Cuenca* de Pilar Miró o el procesamiento de Miguel Ángel Aguilar, director de *Diario 16*.

Por lo que al teatro se refiere y con la expresa abolición de la censura administrativa en la Constitución, se siguen produciendo atentados "a la libre expresión del pensamiento", con nuevos y sofisticados procedimientos de disuasión, como la sugerencia administrativa, modelo que consiste en anunciar la aplicación de unas normas que tutelan y reconducen el uso de las libertades reconocidas en la Constitución. Es el caso del Teatre Lliure y el oportuno aviso por parte de la administración de que pligraba su subvención de





proseguir con el montaje de *El concilio de amor*. Otras veces, la agresión viene respaldada por la vieja batería de reglamentos aún vigentes—como el de Policía de Espectáculos Públicos— que permite a los gobernadores civiles la clausura de los teatros. Es el caso del cierre de la Sala Cadarso, obligada a cumplir hasta los últimos requisitos, antes de autorizar su reapertura.

Aquí, en el terreno de la legislación sobre locales de teatro, existe también interferencia de jurisdicciones encontradas. La abolición de dicho reglamento que han reclamado desde hace décadas los profesionales del sector, apareció entre los propósitos de un director general entrante, pero el Ministerio del Interior frenó la acometida a lo que consideraba zona de su específica tutela.

"La libre expresión del pensamiento —dice el Real Decreto de 27 de enero de 1978— a través del teatro y demás espectáculos artísticos, como manifestación de un derecho fundamental de la persona, no puede tener otros límites que los que resulten del ordenamiento penal vigente, así como del respeto debido a los derechos e intereses generales. Se hace por ello necesaria una norma por la que quede suprimida toda censura administrativa de los espectáculos teatrales y artísticos". Así comienza el razonamiento, en buena prosa administrativa, que trata de desarrollar el principio de la libertad de expresión recogido en la Constitución, pero, desgraciadamente, en el mismo decreto en que se suprime la censura, se crea, a renglón seguido, unas normas de calificación con alcance paralelo a las establecidas para los espectáculos cinematográficos, con destino a defender a la infancia y a la adolescencia y a proporcionar al público una correcta información sobre el contenido de los espectáculos.



Portadas de dos números de la revista *Pipirriana* (6 y 13) en los que se prestó especial atención al tema de la censura.

Adoptado el sistema del anagrama "S", de efectos millonarios para tantos subproductos supuestamente pornográficos, el decreto precisa que esa calificación "no producirá otros efectos que los meramente administrativos, sin que su otorgamiento o denegación afecte o prejuzgue en ningún sentido la calificación que en el orden penal pudiera merecer la representación, cuyo enjuiciamiento quedará reservado con exclusividad a los jueces o tribunales competentes en el ejercicio de su función jurisdiccional". Lo que sí está dispuesto a hacer el Ministerio de Cultura, en el caso de que "advierta que la representación pudiera ser constitutiva de delito", es advertir al Ministerio Fiscal, aunque tenga la deferencia de comunicárselo al interesado, antes del chivatazo, por si hubiera lugar al arrepentimiento. La Administración aprieta, pero no ahora.

### Agravios comparativos

No debieron quedar muy conformes los legisladores con aquel decreto, porque no habían transcurrido dos meses cuando un nuevo instrumento, en este caso una Orden Ministerial (7 abril 1978) creaba una Subcomisión de Valoración, encargada de la doble función de protección y fomento de los espectáculos teatrales. Para los buenos, la calificación de "especial calidad", para los perversos, el anagrama "S", que lleva aparejada la exclusión "de

protección, ayuda o compensación económica de cualquier índole que por la Administración se otorgue".

El rigor del legislador teatral es, en este caso, mayor que el cinematográfico, lo que pudiera dar pie a agravios comparativos entre ambos sectores. Mientras las películas calificadas con "S"—no así las destinadas a salas especiales— pueden optar a determinadas ayudas, como la cuota de pantalla, la de Especial Calidad o las subvenciones del Fondo de Protección, las obras teatrales calificadas "S", no tendrán ninguna ayuda del Estado.

Esta mano dura del legislador se mostró en su verdadera eficacia en el caso del Teatre Lliure, que decide retirar de su programación el espectáculo *Concili D'Amor*. Las razones que inclinarán la decisión eran las siguientes: La privación de subvenciones por parte de los organismos públicos. La dificultad de llevar a las comarcas el montaje. El riesgo de la denuncia de cualquier ciudadano, que puede acarrear diversas sanciones como posible atentado al artículo 209 del Código Civil Español. La prisión y la inhabilitación para el ejercicio de la enseñanza pública y privada, estarían entre esas presumibles penas. La crítica situación económica de la compañía que aún no ha cobrado la totalidad de las subvenciones concedidas para el año anterior y que se plantea como incógnita lo que ocurrirá en 1980.

Con todas estas razones en la balanza, la Cooperativa decide por mayoría, no asumir los riesgos y peligros que comporta la situación planteada y abandonar el montaje. Muntsa Alcañiz, Guillem Jordi Graells y Pere Planella causan baja en el Teatre Lliure como consecuencia de esta decisión. El colectivo catalán denunciaba públicamente en aquella ocasión el peligro que representa la pervivencia de estos mecanismos y el hecho de que un organismo decida qué es cultura y qué no lo es y quién puede o no ser beneficiario de los dineros públicos. El Lliure exigía una revisión de los sistemas de ayuda económica al Teatro y la Cultura que en las actuales circunstancias pueden producir, incluso, la desaparición o la precariedad en las actividades que han conseguido sobrevivir gracias al propio esfuerzo y al respaldo de la opinión pública.

Cualquier observador que tenga fresca la memoria podría suponer que estas arbitrariedades administrativas hubieran supuesto en los tiempos no tan lejanos del franquismo la movilización del sector cultural. El secuestro preventivo de *El crimen de Cuenca* discurre por carriles semejantes al caso de *La Torna* y el histérico y manipulador comportamiento de las fuerzas de la derecha en relación con *El libro*

*rojo del cole* se ha convertido en un memorable espectáculo de prestidigitación nacional. El trasiego casi diario de periodistas por la jurisdicción militar es un síntoma anticonstitucional de primera magnitud y, sin embargo, nada parece moverse debajo de esta acumulación de intransigencias. Existe un desgaste considerable en la capacidad de reflejos y de respuesta. Da la impresión de que estos hechos se producen en un contexto indebido, el de una democracia que quiere consolidarse y tomarse en serio a sí misma. Y acaso, por un reflejo inconsciente, rechace las reacciones de respuesta a que ha estado entrenada durante la dictadura.

## Automutilación y complacencia

El hecho es sintomático, revelador. Un análisis profundo de este silencio social culpable puede estar en la internalización de los mecanismos de censura, en la colaboración que determinados profesionales, "demócratas de toda la vida", prestan a la política cultural del gobierno, en el efecto domesticador de las subvenciones. . .

Por lo que se refiere al teatro, pocas veces se ha producido en la cartelera del país una acumulación semejante de espectáculos "blancos", carentes de la mínima agresividad, fraudulentamente colaboracionistas. Especialmente sintomático es lo que ocurre en el Centro Dramático Nacional, desde cuya actual programación pueden añorarse, incluso, algunos de los espectáculos producidos por los teatros nacionales del franquismo.

De poco sirve, por otra parte, que la política cultural de los ayuntamientos de las grandes capitales esté controlada por la izquierda. Un capítulo muy especial merecería el Teatro Español de Madrid, restaurado desde hace meses y que permanece cerrado, cuando los espectáculos candidatos a su escenario están prácticamente terminados, cuando no corren el riesgo, como es el caso de *El Búho*, con su montaje sobre la obra de Domingo Miras *De San Pascual a San Gil*, de no poder exhibirse porque no hay quien mantenga una compañía en paro indefinido. Hay quien asegura que el supuesto contenido antimonárquico de la obra de Miras es la causa del retraso y que una vez producido el estreno de Calderón por la compañía de Aurora Bautista, el montaje del Búho, que ha exhibido derechos de programación en el restaurado teatro, porque la obra fue premio "Lope de Vega", sería arrinconada en el programa del teatro contra los calores estivales. Ha aparecido una casta de neomonárquicos en el país, capaz de cargarse con su estulticia a la monarquía misma. El silencio

administrativo en este caso, contribuye a las especulaciones. Sólo los hechos demostrarían lo contrario.

Por último, la campaña promovida en los primeros meses del pasado año en favor del montaje de las obras de los últimos dramaturgos está sirviendo para desatar una carrera de oportunismos hacia las subvenciones que hace enrojecer a los propios interesados. Aquella batalla teatral planteada sobre hechos coyunturales ha terminado por perder su sentido en el mercado de los advenedizos. Lejos de iniciarse el proceso de análisis y autocritica sobre el teatro escrito en los últimos años de la dictadura, han comenzado a aparecer, amparados en aquella pancarta, subproductos teatrales, actos de animación que sirven, como los Lunes del María Guerrero, para exculpar a los programadores del teatro estatal de la obligación de rescatar la dramaturgia nacional. Los textos inéditos más valiosos, más interpellantes, más críticos, pasan de mano en mano de los programadores oficiales, que terminan sentenciando con estrictos mecanismos de censor, mientras reconocen, ocasionalmente, sus virtudes cívicas y teatrales. Hemos desembocado en un proceso de automutilación complacida, de intolerancia asimilada, de censura digerida. Disfrutamos del teatro más inocuo y complaciente que jamás pudo pensarse cuando se soñaba en el final de la dictadura. Los funcionarios de la Junta de Censura han pasado a la situación de excedencia, pero su relevo aparece en cualquier rincón de nuestra conciencia colectiva, practicado con toda la normalidad cotidiana de nuestros gestos menores. En teatro, por no cambiar, no han cambiado ni las apariencias. Se ha demostrado que no era necesario.

## Noviembre, 1978

Detenidos los miembros de un tribunal cívico creado para juzgar los crímenes franquistas.

## Diciembre, 1978

El comandante Perinat arrestado por defender el derecho a leer *Diario 16*

Procesada por la jurisdicción militar la publicación anarquista *La bicicleta*

## Febrero, 1979

Protestas por el reparto de espacios para publicidad electoral en los medios de comunicación del Estado.

Prohibición de un programa de Radio Nacional dedicado a Euskadiko Ezquerria.

## Marzo, 1979

Albert Boadella director de Els Joglars detenido y encarcelado.

## Mayo, 1979

Querrela contra dos semanarios por criticar la actuación del juez Gómez Chaparro que concede vacaciones al procesado en el "Sumario Atocha", Lerdo de Tejada.

Detenidos dos bomberos que se niegan a retirar una pancarta de ETA.

El gobernador civil de Madrid, señor Rosón, niega que un fotógrafo "no profesional" pueda realizar fotografías de una manifestación.

Soldado condenado a seis meses y un día por repartir propaganda de la Unión Democrática de Soldados.

Precintada la emisora Onda Lliure

## Junio, 1979

Expulsado un fotógrafo chileno por intentar fotografiar a Gabriel Cisneros en el hospital.

## Agosto, 1979

RTVE censura unas declaraciones concedidas por Nicolás Sartorius en una entrevista televisiva.

Multa de cien mil pesetas por la colocación de banderas republicanas en un puesto de bebidas.

El gobierno impide la visita a España de una delegación sindical y artística de Albania.

## Septiembre, 1979

Procesado el periodista Manuel Fernández Fernández.

Tres periodistas detenidos en Vigo por la Guardia Civil.

Detenido un redactor de *Informaciones*.

Periodistas catalanes acusados de injurias a la Guardia Civil.

Expediente disciplinario incoado al comisario de Alcobendas por una carta abierta publicada en *El País*

## Octubre, 1979

Tip y Coll censurados en RTVE por sus alusiones a la empresa estatal de Telefónica.

La policía apalea a mujeres que desfilan en una manifestación promovida por organizaciones feministas.

## Noviembre, 1979

Presiones sobre la revista "Vida Nueva" para que no publique el artículo "El Opus Dei quiere transformarse".

Secuestrada la revista "Interviú" por el artículo titulado "Por qué fui policía".

Ocho dibujantes condenados por unos cómics relativos a la Virgen del Pilar.

Querrela contra la revista Servir al Pueblo por el artículo publicado en su número 128, "Informe sobre la tortura".



De *San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, estrenado en 1979. (Foto: Manuel Martínez).

## Diciembre, 1979

Cierre de la Sala Cadarso.

Se celebra el juicio contra la revista *Saida* acusada de injurias contra la institución monárquica.

Procesamiento de los diputados vascos Monzón y Letamendía con la aquiescencia de los grupos parlamentarios de izquierda.

## Enero, 1980

Denegado el procesamiento contra seis funcionarios de la prisión de Herrera de la Mancha.

Consejo de Guerra a dos soldados por tener un folleto de la Unión Democrática de Soldados.

Pena de seis meses de prisión para el

capitán Pitarch por unas declaraciones a la revista *Interviú*

*Concilio de amor* retirada de la programación del Teatre Lliure al ser calificada "S" y en consecuencia, privada de la compañía de las subvenciones oficiales.

Procesamiento de Miguel Ángel Aguilar director de *Diario 16*

## Febrero, 1980

Consignas políticas a los periódicos estatales de Andalucía sobre el referéndum autonómico.

*El crimen de Cuenca* secuestrada por la jurisdicción militar.

Detención y procesamiento del editor de *El libro rojo del cole*.

Orden de detención a Jokin Apalategui autor del libro *De la Nación al Estado* o y multa de 150.000 pesetas a la editorial Elkar.

Procesados por la jurisdicción militar dos dibujantes por un cómic publicado en *El Viejo Topo*

Sumario abierto a F. Letamendía autor del libro *Del no vasco a la reforma*.

Procesamiento a los autores de un cartel de propaganda del Movimiento Comunista de Euskadi.

Tres periodistas de *La Calle*—Ricardo Cid, Antonio Machín y Martínez Reverte—llamados a declarar ante la jurisdicción militar en relación un artículo titulado "El caso de los generales".

Los periodistas de *Diario 16* Gregorio Morán y Antonio Ojeda juzgados por desacato a un juez.

El director de Hora y Punto de Euskalerria, Javier Sánchez Erauskin, autor del libro *Txiti y Otaegui* procesado por presunto delito de apología del terrorismo.

El cantante catalán Lluís Llach recibe una comunicación del gobernador civil de Salamanca notificándole una multa de 50.000 pesetas por leer durante un recital un texto firmado por gran número de partidos políticos en favor del grupo "Els Joglars" y por la libertad de expresión. El recital ocurrió el 13 de marzo de 1978.

*Pipirijaina*, 13 (marzo-abril 1980): 35-39.





# PIPIRIJAINA

## Índices

# Índice de nombres propios

## A

### Abirached, Robert

"Francia. Con Robert Abirached y Patrick Devaux. Un aumento del 70% en el presupuesto", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, **21** (marzo 1982): 54-58.

### Adelach, Alberto

"Sitges-82. Dos Estudiantes. Coimbra ... del Teatro peregrino", Alfonso Sastre, **24**, textos (enero 1983): 18-19.

### Alarcón, Miguel

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

### Alas 'Clarín', Leopoldo

"Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo. *Los sapos de Vetusta*", **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 32.

### Alberti, Rafael

"*El Adefesio*", **3** (mayo 1974): 8-9.  
 "Crótalo: la profesionalización", **3** (mayo 1974): 9-10.  
 "Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, **2** (noviembre 1976): 36-42.  
 "Mientras llega la libertad", Pedro Altares, **1** (octubre 1976): 43-44.  
 "Otro montaje para *El adefesio*", Ángel Facio, **2** (noviembre 1976): 43-48.

"Crítica de Madrid. *El adefesio*", Carlos Gortari, **2** (noviembre 1976): 49-50.

### Alonso, Alfredo

"Dos opiniones sobre el futuro sindical. La necesaria unidad sindical", Alfredo Alonso, **2** (noviembre 1976): 32-33.

### Alonso, José Luis

"Mientras llega la libertad", Pedro Altares, **1** (octubre 1976): 43-44.  
 "Crítica de Madrid. *El adefesio*", Carlos Gortari, **2** (noviembre 1976): 49-50.

### Alonso de Santos, José Luis

"*El álbum familiar*, de Alonso de Santos. Retratos en sepia", Moisés Pérez Coterillo, **24** (enero 1983): 42-43.

### Álvarez de Toledo, Luisa Isabel

"Ha llegado la duquesa", Ángel García Pintado, **2** (noviembre 1976): 28-29.

### Amuchástegui, Kepa

"Bogotá: La Mama en la calle", Guillermo Heras, **3** (mayo 1974): 21-22.

### Anós, Mariano

"Teatro popular y romanticismo. Polémica", Mariano Anós, **2** (abril 1974): 16-17.  
 "El lenguaje impopular", M. Romero Esteo, **4** (junio 1974): 3-8.

### Anouilh, Jean

"Crítica de Madrid. *Orquesta de señoritas*", Alberto Fernández Torres, **5** (1977): 55-56.

### Antolín, Mario

"Mario Antolín cabalga de nuevo", Simón del Desierto, **6** (enero-febrero 1978): 5-6.

### Arbide, Joaquín

"*Tiempo de 98*", **3** (mayo 1974): 11-12.  
 "Joaquín Arbide: en Badajoz con mucho sentimiento", **3** (mayo 1974): 12.

### Arce, Manuel José

"Nota biográfica de Manuel José Arce", **5**, textos (julio 1974): 5.  
 "Conversación con Manuel José Arce y Jorge Alí Triana, pregunta Carlos José Reyes", **5**, textos (julio 1974): 6-16.  
*Delito, condena y ejecución de una gallina*, de Manuel José Arce, **5**, textos (julio 1974): 19-58.

### Arias Velasco, José

"Encuesta a los que no entrenan", **6** (enero-febrero 1978): 49-54.

### Aristófanes

"Teatro Libre: *La curva y Las aves*", José Vicente García Santamaría, **1** (marzo 1974): 25.  
 "En el Teatro Romano de Mérida. Una *Lisístrata* in-

deciente". Manuel Martínez Mediero, **15** (julio-agosto 1980): 31-33.

### Arrabal, Fernando

"Correspondencia de un estreno polémico. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", Fernando Arrabal, **4** (1977): 10-13.  
 "El teatro de Fernando Arrabal", Carlos Isasi, **4**, textos (1977): 3-16.  
 "Bibliografía de Fernando Arrabal", **4**, textos (1977): 17-19.  
*En la cuerda floja o la balada del tren fantasma*, **4**, textos (1977): 22-51.  
 "Crítica de Barcelona. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", Francisco Torres Monreal, **5** (1977): 53-55.  
 "Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", Alberto Fernández Torres, **5** (1977): 56.  
 "Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.  
 "Gall Groc del Casino del Prado. *Guernika*", Ángel Berenguer, **11**, textos (noviembre-diciembre 1979): 24-25.  
 "Arrabal. Estreno mundial en Barcelona. Oficio de inquisición", Joan Manuel Gisbert, **16** (septiembre-octubre 1980): 54-55.  
 "Los desfases históricos y mentales de Arrabal", Luis



A. Díez, 23 (julio 1982): 78-80.

#### **Artaud, Antonin**

"Libros. Mensajes revolucionarios", Alberto Fernández Torres, 4 (junio 1974): 36.

#### **Aub, Max**

"País Valencià. Teatre Estable del P.V.: *De algún tiempo a esta parte*. Homenaje a Max Aub". Josep Lluís Sirera, 15 (julio-agosto 1980): 16-17.

"Teatro Estable del País Valenciano. *De algún tiempo a esta parte*", Josep Renau, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 52.

#### **Azaña, Manuel**

"CDN: *La velada en Benicarlo*, de Azaña. La república en el banquillo", Alberto Fernández Torres, 17 (noviembre-diciembre 1980): 50-51.

## **B**

#### **Balaguer, Luis**

"Valle-Inclán. Debate", 3 (diciembre 1976): 48-53

#### **Barba, Eugenio**

"El tercer teatro. El Odín que viene del frío", Jerónimo López Mozo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 14-16.

#### **Barbany, Damià**

"Teatre de Confetti. *Blan-carosa sirena de la mar blava*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 44.

#### **Barcelo, Francesc**

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

#### **Barthes, Roland**

"Debate abierto. Vanguardia, Tradición y crepúsculo", Ángel García Pintado, 10 (septiembre-octubre 1979): 29-32.

#### **Bautista, Aurora**

"Aurora Bautista. Rastrear la magia y la poesía de Calderón", Luis Eduardo Siles y Ángel Sánchez Gómez, 14 (mayo-junio 1980): 10-11.

#### **Beckett, Samuel**

"Taller Experimental Teatral-Sitges. *Pisadas. Pasos de Moebius*", Jaime Silva, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 43.

#### **Beguiristain, Iñaki**

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

#### **Bene, Carmelo**

"El teatro de Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 20-29.  
"Entrevista con Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 30-42.

#### **Benedetti, Mario**

"I Muestra de Teatro Latinoamericano en España", Jerónimo López Mozo, 14 (mayo-junio 1980): 61-63.

#### **Benet i Jornet, Josep Maria**

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

"Crítica de Barcelona. *Terra Baixa*", Vicent Bernat, 3 (diciembre 1976): 58-59.

"Benet i Jornet. Rumbo a una meca imaginaria", Joan Manuel Gisbert, 12 (enero-febrero 1980): 36-41.

"*Descripció d'un paisatge*. Exilio y humo", Joan Abellán, 12 (enero-febrero 1980): 42-43.

"*Motín de Brujas*, de Josep Maria Benet i Jornet. Un texto hinchado", Alberto Fernández Torres, 15 (julio-agosto 1980): 46-47.

#### **Bernabé, Juan**

"Juan Bernabé, 10 años después", Jerónimo López Mozo, 21 (marzo 1982): 3-4.

#### **Berrocal, Gloria**

"Dos opiniones sobre el fu-

turo sindical. Una alternativa sindical para actores", Gloria Berrocal, 2 (noviembre 1976): 34-35.

#### **Blanco Amor, Eduardo**

"Más que biografía, memoria", Moisés Pérez Coterillo, 15. textos (julio-agosto 1980): 34-38.

"El teatro de Blanco Amor", Miguel Pérez Romero, 15. textos (julio-agosto 1980): 39-42.

"Bibliografía. Eduardo Blanco Amor", 15. textos (julio-agosto 1980): 43.

"*Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco Amor, 15. textos (julio-agosto 1980): 45-56.

"*Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco Amor, 15. textos (julio-agosto 1980): 57-71.

#### **Blasco, Roberto**

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.

#### **Boadella, Albert**

"Albert Boadella, solidaridad", Moisés Pérez Coterillo, 6 (enero-febrero 1978): 1-2.

"*M-7 Catalònia*, de Els Joglars. ¿Demoler un Belén?", Joan Abellán, 10 (septiembre-octubre 1979): 55-57.

"Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro. Entrevista con Albert Boadella", Moisés Pérez Coterillo, 21. textos (marzo 1982): 29-37.

#### **Brecht, Bertolt**

"Libros. *La Política en el Teatro*, de B.Brecht", Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 24.

"Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.

"Crítica de Madrid. *Galileo Galilei*", Carlos Cortari, 3 (diciembre 1976): 56.

"Crítica de Barcelona. *Un home es un home*", Gonzalo Pérez de Olaguer, 4 (1977): 65.

"Crítica de Barcelona. Tá-bano. *Schweyk en la se-*

*gunda guerra mundial*", Joan Abellán, 7 (junio 1978): 69-71.

"Crítica de Barcelona. Aula Brecht", Joan Manuel Gisbert, 7 (junio 1978): 71.

"*La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona", Joan Abellán, 8-9 (septiembre 1978): 25-28.

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado *Andoba*", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 66-68.

#### **Brook, Peter**

"Libros. *El espacio vacío*, de P. Brook", Guillermo Heras, 1 (marzo 1974): 32.

"Festival de Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

"*Carmen*, en la arena", Joan Abellán, 25 (abril 1983): 3-8.

"*Carmen*, una tragedia de cámara. Historia en doce episodios", Georges Banu, 25 (abril 1983): 9-13.

"*Carmen*, en el Teatro Bouffes", Peter Brook, 25 (abril 1983): 15.

"Convulsiones enriquecedoras", Marius Constant, 25 (abril 1983): 16.

"Buscando a *Carmen*", Jean Claude Carriere, 25 (abril 1983): 17-18.

"*Carmen*. Notas sobre la versión", Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 20.

"*La tragedia de Carmen*, de Georges Bizet, Prosper Merimée, Meilhac y Halévy. Adaptación de Marius Constant, Jean Claude Carriere y Peter Brook. Versión castellana de Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 21-37.

"Con Peter Brook. El largo camino hacia la percepción", Denis Bablet, 25 (abril 1983): 39-52.

#### **Brossa, Joan**

"Querido Joan Brossa", Jordi Coca, 12. textos (enero-febrero 1980): 1-3.

"Perfil de Joan Brossa", Pere Gimferrer, 12. textos (enero-febrero 1980): 4-7.

"El teatro irregular de Joan

Brossa", Xavier Fàbregas, 12. textos (enero-febrero 1980): 8-9.

"*Satana y L'armari en el mar*", Josep M. Mestres-Quadreny, 12. textos (enero-febrero 1980): 12-13.

"De 1 a 5.520 espectadores para la poesía escénica de Brossa", Joan Abellán, 12. textos (enero-febrero 1980): 14-17.

"Bibliografía. Joan Brossa", 12. textos (enero-febrero 1980): 18.

"*Strip-tease*: Lenguaje de nuestra época. Nota del autor", Joan Brossa, 12. textos (enero-febrero 1980): 19.

"Agítese mientras se usa. Nota del Traductor", Joan Manuel Gisbert, 12. textos (enero-febrero 1980): 19.

"*Strip-tease*", de Joan Brossa, 12. textos (enero-febrero 1980): 20-72.

"*Cavall al fons*. La imagen de la imagen", Joan Abellán, 24. textos (enero 1983): 34-36.

"*Un caballo al fondo*", de Joan Brossa, 24. textos (enero 1983): 37-48.

"*Cavall al fons*", de Joan Brossa, 24. textos (enero 1983): 49-60.

#### Büchner, Georg

"Crítica de Barcelona. *Le onci i Lena*", Joan Manuel Gisbert, 6 (enero-febrero 1978): 58-59.

"Caracas 81. Studio K. de Hungría: *Woyzeck*, de Büchner. Como una encerrona", 19-20 (octubre 1981): 77-78.

"Caracas 81. Comprometer al espectador", Jerónimo López Mozo, 19-20 (octubre 1981): 79-81.

#### Buenaventura, Enrique

"Entrevista con Enrique Buenaventura. La estructura empresarial ha desmembrado el teatro", Moisés Pérez Coterillo, 1. textos (marzo 1974): 3-6.

"Teatro y Política", E. Buenaventura, 1. textos (marzo 1974): 7-12.

"Notas al Método del T.E.C.", Enrique Patiño, 1. textos (marzo 1974): 13-30.

*El Menú*, de Enrique Buenaventura, 1. textos (marzo 1974): 31-58.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### Buero Vallejo, Antonio

"Con Antonio Buero Vallejo", Mercedes Jansa, 1 (marzo 1974): 17-19.

"*La Fundación*", Enrique Buendía, 1 (marzo 1974): 27-28.

"Valle-Inclán. Debate", 3 (diciembre 1976): 48-53.

"Crítica de Madrid. *La donación*", Carlos Gortari, 6 (enero-febrero 1978): 55-56.

"Buero y Sastre ante el terrorismo", Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

"*Jueces en la noche*, de Buero Vallejo. Veredicto: culpable", Alberto Fernández Torres, 11 (noviembre-diciembre 1979): 33-35.

#### Burguet Suñol, Jesús M.

"La Gran Compañía. *Historias de Maja*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 37.

#### Burton, Richard

"*Diario íntimo*", 2 (abril 1974): 5-6.

#### Bustric

"Teatro de calle. Bustric", 19-20 (octubre 1981): 8-9.

## C

#### Cabal, Fermín

"*Vade retro!*, de Fermín Cabal. Tentación venial", Moisés Pérez Coterillo, 24 (enero 1983): 44-46.

#### Calderón de la Barca, Pedro

"*La dama de Alejandría*. El día que se estrenó aquello", Moisés Pérez Coterillo, 14 (mayo-junio 1980): 12-13.

"Ayuno Calderoniano",

Ángel Fernández Santos, 21 (marzo 1982): 5-7.

"*La hija del aire*. Vuelo rasante", Moisés Pérez Coterillo, 21 (marzo 1982): 8-9.

"*La vida es sueño*. La guinda del tricentenario", Alberto Fernández Torres, 21 (marzo 1982): 10-11.

#### Calders, Pere

"Dagoll Dagom: *Antaviana*, de Pere Calders. Una invasión de realismo mágico", Joan Manuel Gisbert, 10 (septiembre-octubre 1979): 58-59.

#### Campos, Jesús

"*Es mentira*, de Jesús Campos. En el límite de la pesadilla", Luis Eduardo Siles, 18 (enero-febrero 1981): 40-41.

#### Capmany, Maria Aurèlia

"El autor en su entorno social. Barcelona. Mesa Redonda", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

"Un fenómeno convergente", Joan Anton Benach, 3. textos (diciembre 1976): 1-2.

"Teatro-Documento. *Francesc Layret*", Maria Aurèlia Capmany, 3. textos (diciembre 1976): 3-4.

"*Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany, versión castellana de Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

"*La Gaviota*, de Chejov. Los árboles y el bosque", Alberto Fernández Torres, 22 (mayo 1982): 60-61.

#### Carballo, Jaime

"Pequeño Teatro de Valencia", N. Bonmatí y G. Heras, 2 (abril 1974): 7-9.

#### Cariñena, Mariano

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

#### Castro, Juan Antonio

"*Tiempo de 98*", 3 (mayo 1974): 11-12.

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.

"*Viva la Pepa*, de J. A. Castro. Ni orden ni concierto", Alberto Fernández Torres, 13 (marzo-abril 1980): 22-23.

"Silencio, se ha marchado Juan Antonio Castro", 15 (julio-agosto 1980): 2.

#### Castro, Luis

"Alicante. VII Ciclo de Orientación Teatral", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 11.

#### Cervantes, Miguel de

"*Los baños de Argel*. El teatro de Cervantes ¿Modernidad o arqueología?", Joaquín Casaldueño, 12 (enero-febrero 1980): 15-17.

"*Los baños de Argel*. La cruz y la media luna", Robert Marrast, 12 (enero-febrero 1980): 18-21.

"*Los baños de Argel*. Cervantes en manos de Nieva", Enrique Buendía, 12 (enero-febrero 1980): 22-24.

#### Chávarri, Jaime

"Jaime Chávarri. El teatro es un fascinante plano secuencial", Alberto Fernández Torres, 18 (enero-febrero 1981): 36-37.

#### Chejov, Anton

"Teatre Lliure. *Les tres germanes*. Lluís Pasqual. ¿un mago de la impostura?", Joan Abellán, 11 (noviembre-diciembre 1979): 44-48.

"*La Gaviota*, de Chejov. Los árboles y el bosque", Alberto Fernández Torres, 22 (mayo 1982): 60-61.

#### Cocteau, Jean

"*L'Equip. La veu humana*", Víctor Oller, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 36.

#### Costa, Helder

"A Barraca. Lisboa. *D. Joao VI*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 52-53.

"Con Helder Costa. Sobre la historia (pasada y reciente) de Portugal", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 54-55.

*D. Joao VI*, de Helder Cos-

ta, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 56-95.

## D

### Delibes, Miguel

"Tiempo de monólogos. Cinco horas con Mario. Capilla ardiente muy concurrida", Anselmo Perisé, 13 (marzo-abril 1980): 6-7.

### Díaz, Francisco

"La Murga", José Miguel Elvira Arechavaleta, 2 (abril 1974): 35.  
"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 27-28.

### Díaz, Jorge

"La conferencia de Jorge Díaz", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 29.  
"Los alacranes y las hormigas", María Angeles Sánchez, 4 (junio 1974): 29-30.

### Diosdado, Ana

"Casa de muñecas. Ibsen es inocente", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 100-102.

### Domènech, Ricardo

"Valle-Inclán. Debate", 3 (diciembre 1976): 48-53.  
"Escuela de Arte Dramático. Ricardo Domènech, dimisión y balance", Miguel Bayón, 12 (enero-febrero 1980): 25-28.

### Dorst, Tankred

"Teatro Libre: La curva y Las aves", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 25.  
"A Grande Imprecação diante las muralhas da cidade", 3 (mayo 1974): 29.

### Dort, Bernard

"Francia. Con Bernard Dort. Un nuevo marco para esta enorme vitalidad", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 63-65.

### Doufexis, Stavros

"La Lisístrata flamenca de

Doufexis. Lo obsceno también es bello", Ángel García Pintado, 24. textos (enero 1983): 29-30.  
"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", Moisés Pérez Coterillo, 24. textos (enero 1983): 31-32.

## E

### Elvira, José Miguel

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

### Esriu, Salvador

"Crítica de Barcelona. Una altra Fedra, si us plau", Joan Manuel Gisbert., 7 (junio 1978): 66.  
"Primera historia de Esther, de Salvador Esriu. La tercera versión de un clásico", Xavier Fàbregas, 23 (julio 1982): 12-15.

### Eurípides

"Sitges Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.  
"Theatron Kessarianis. Ifigenia en Áulida", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 42-43.  
"La Lisístrata flamenca de Doufexis. Lo obsceno también es bello", Ángel García Pintado, 24. textos (enero 1983): 29-30.  
"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", Moisés Pérez Coterillo, 24. textos (enero 1983): 31-32.

## F

### Facio, Ángel

"Los Goliardos", Concha

Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.  
"Los Goliardos. Ángel Facio. Forense, causante y víctima", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 31-32.  
"Otro montaje para El ade-fesio", Ángel Facio, 2 (noviembre 1976): 43-48.  
"Crítica de Madrid. La casa de Bernarda Alba", Alberto Fernández Torres, 3 (diciembre 1976): 55-56.

### Fassbinder, Rainer Werner

"Catalunya. Les llagrimas amargues de Petra Von Kant.. Moderno drama de consumo", Joan Abellán, 15 (julio-agosto 1980): 13-15.  
"Württembergische Landesbühne Eisslinguen. Bremer Freiheit", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 6-7.

### Fernán Gómez, Fernando

"Las bicicletas son para el verano, de F. Fernán Gómez. Estampa cotidiana de la guerra", Alberto Fernández Torres, 23 (julio 1982): 49-51.

### Fernández Antuña, Víctor

"Diario íntimo", 4 (junio 1974): 9-10.

### Feuchtwanger

"La vida del rei Eduard II d'Anglaterra, en el Teatre Lliure de Barcelona", Joan Abellán, 8-9 (septiembre 1978): 25-28.

### Fo, Dario

"Dario Fo, un italiano... en París", Hervé Petit, 2 (abril 1974): 15.  
"Dario Fo y el teatro de La Comune de Milán", Franca Rame, 5. textos (1977): 1-6.  
"Baladas y canciones", Dario Fo, 5. textos (1977): 7-9.  
"Muerte accidental de un anarquista, notas", La Comune, 5. textos (1977): 10-11.  
"Muerte accidental de un anarquista, de Dario Fo, 5. textos (1977): 12-63.  
"Crítica de Madrid. Muerte accidental de un anarquis-

ta", Alberto Fernández Torres, 7 (junio 1978): 74-75.  
"Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado: ¡la imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso", Carla Matteini y Guillermo Heras, 16 (septiembre-octubre 1980): 8-15.

"Mort accidental d'un anarquista y Operación Ubú. El teatro feroz", Joan Abellán, 18 (enero-febrero 1981): 10-16.

"Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros, de Dario Fo. La caricatura se come a la sátira", Joan Abellán, 22 (mayo 1982): 58-59.

"Aquí no paga nadie. Tenacidad", Miguel Bayón, 25 (abril 1983): 96-97.

### Foreman, Richard

"Del signo teatral. Richard Foreman", Guillermo Heras, 23 (julio 1982): 71-72.  
"La zanañoria y el palo", Richard Foreman, 23 (julio 1982): 72-74

### Francesch, Pere

"Tiempo de monólogos. El poder evocador de la palabra. Legionaria", Manuel Cantera Arroyo, 13 (marzo-abril 1980): 8-9.

## G

### Gala, Antonio

"Canta gallo acorralado", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 28-29.  
"Anillos para una dama, de Antonio Gala", Alberto Fernández Torres, 1 (marzo 1974): 30-31.  
"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
"Petra Regalada. El retorno de Gala". Enrique Buendía, 13 (marzo-abril 1980): 24-25.



**García, Víctor**

"Crítica de Barcelona. *Divinas Palabras*", Ángel Alonso, **2** (noviembre 1976): 51-52.

"Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", Alberto Fernández Torres, **5** (1977): 56.

**García Baquero, Juan Antonio**

"Madrid. El director general camino de Damasco", Alberto Fernández Torres, **21** (marzo 1982): 80-83.

**García Escudero, José María**

"La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia", Alberto Miralles, **8-9** (septiembre 1978): 54-57.

**García Lorca, Federico**

"Crítica de Madrid. *La casa de Bernarda Alba*", Alberto Fernández Torres, **3** (diciembre 1976): 55-56.

"*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*", de García Lorca, por el grupo Esperpento de Sevilla", Margarita Caffarena González, **7** (junio 1978): 25-26.

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 69-71.

"Lorca entre silencios. Con Rafael Martínez Nadal", Miguel Bayón, **14** (mayo-junio 1980): 28-33.

"Lorca entre silencios. Notas al montaje de *Yerma* del Theatron Kessarianis", Ricard Salvat, **14** (mayo-junio 1980): 34-38.

"Sitges 80. Grecia, Francia y Cuba, 3 visiones de Lorca", Moisés Pérez Coterillo, **16** (septiembre-octubre 1980): 38-40.

"Teatro Estudio de La Habana. *Bodas de Sangre*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 10-11.

"Grenier de Toulouse. *Mariana Pineda*", Jean Claude Bastos, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 12-13.

"Teatron Kaissarianis. *Yer-*

*ma*", Ricard Salvat, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 14-15.

**García Márquez, Gabriel**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

**García Moreno, Ángel**

"Crítica de Madrid. *Los hijos de Kennedy*", Alberto Fernández Torres, **4** (1977): 63.

**García Pintado, Ángel**

"Farsa, agresión y cinismo en el Teatro de Ángel García Pintado", Moisés Pérez Coterillo, **2**. textos (noviembre 1976): 1-4.

"Bibliografía", **2**. textos (noviembre 1976): 5.

"*Laxante para todos*", de Ángel García Pintado, **2**. textos (noviembre 1976): 7-68.

"El día que me hicieron autor del 11,50%", Ángel García Pintado, **5** (1977): 22.

"Encuesta a los que no estrenan", **6** (enero-febrero 1978): 49-54.

"Viaje alrededor del Teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre; sangre, mucha sangre", Alberto Fernández Torres, **22**. textos (mayo 1982): 1-6.

"Bibliografía. Ángel García Pintado", **22**. textos (mayo 1982): 7.

"Notas al montaje de *El Taxidermista*", Jordi Mesalles, **22**. textos (mayo 1982): 8-10.

"Cronología. Ángel García Pintado", **22**. textos (mayo 1982): 11.

*El Taxidermista*, de Ángel García Pintado, **22**. textos (mayo 1982): 15-55.

*La sangre del tiempo*, de Ángel García Pintado, **22**. textos (mayo 1982): 59-107.

"*El taxidermista*, de Ángel García Pintado. Los argumentos de la crítica", **23** (julio 1982): 46-48.

**García Sánchez, José Luis**

"José Luis García Sánchez. El director es un regidor distinguido", Miguel

Bayón, **18** (enero-febrero 1981): 32-33.

**Garisa, Antonio**

"Valle-Inclán. Debate", **3** (diciembre 1976): 48-53.

**Gato, Miguel**

"Troula, Cooperativa Teatral. *Pedro Madruga, Conde de Camiña y Señor de Soutomayor*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 48.

**Garro, Elena**

"Universidad Nacional Autónoma de México. Felipe Ángeles", Hugo Gutiérrez Vega, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.

**Genet, Jean**

"Diario de trabajo con Jean Genet", Lluís Pasqual, **16** (septiembre-octubre 1980): 56-57.

**Ghelderode, Michel de**

"Un trabajo para Diti-rambo", Francisco Nieva, **2** (abril 1974): 20-21.

"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", José Miguel Elvira, **2** (abril 1974): 21.

"Mesa redonda con Diti-rambo", Mercedes Jansa y Alberto Fernández Torres, **2** (abril 1974): 22-23.

"*Danzón de Exequias*", Alberto Fernández Torres, **2** (abril 1974): 34.

"T.E.I. de St. Marçal. *Fastos infernales*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 34-35.

**Giménez, Carlos**

"Caracas 81. Con Carlos Giménez", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 51-54.

"Biografía. Carlos Giménez", **23**. textos (julio 1982): 17.

"Apuntes para una puesta en escena", Carlos Giménez, **23**. textos (julio 1982): 84-87.

**Gisbert, Joan Manuel**

"*Un caballo al fondo*, de Joan Brossa", **24**. textos (enero 1983): 37-48.

**Gombrowicz, Witold**

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Teatr Wspolczensy. Teatro Contemporáneo de Wrocław. *Operetka. Su hijita*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 48-59.

**Gomis, Ramón**

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 54-58.

**Gorki, Máximo**

"*Los Veraneantes*. ¿Qué hacías en la revolución, Ajejo Maximovich?", Ángel García Pintado, **12** (enero-febrero 1980): 4-8.

"*Los Veraneantes*. Realismo y naturalismo", Ángel Fernández-Santos, **12** (enero-febrero 1980): 9-12.

"*Los Veraneantes*. Crepúsculo de la burguesía", Carlos Gortari, **12** (enero-febrero 1980): 12-14.

**Gortari, Carlos**

"Valle-Inclán. Debate", **3** (diciembre 1976): 48-53.

**Grotowsky, Jerzy**

"Partir hacia el lugar de retorno", Georges Banu, **12** (enero-febrero 1980): 70-72.

**Grüber, Klaus-Michael**

"Crítica de Barcelona. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", Francisco Torres Monreal, **5** (1977): 53-55.

**Gual, Adrià**

"Trepça-80. *Misteri de dolor*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 47.

**Guerrero Zamora, Juan**

"Diario íntimo", **4** (junio 1974): 9-10.

**Guimerà, Àngel**

"Crítica de Barcelona. *Terra Baixa*", Vicent Bernat, **3** (diciembre 1976): 58-59.

"*Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Una potente reali-

dad escénica", Joan Abe-  
llán, **22** (mayo 1982): 51-  
55.

#### **Gutiérrez Aragón, Manuel**

"Manuel Gutiérrez Aragón.  
El teatro es más permea-  
ble que el cine", Miguel  
Bayón, **18** (enero-febrero  
1981): 34-35.

## H

#### **Hernández, Emilio**

"*María Estuardo*. El rigor  
hecho teatro", Alberto Fer-  
nández Torres, **25** (abril  
1983): 102.

#### **Hernández, Helmo**

"Con Helmo Hernández  
(de la D.G. de Teatro De  
Cuba)", Moisés Pérez Co-  
terillo, **8-9** (septiembre  
1978): 79-86.

#### **Hernández, José**

"Con José Hernández, cre-  
ador del espacio escénico  
del *Danzón de Exequias*",  
José Miguel Elvira, **2** (abril  
1974): 21.

#### **Hormigón, Juan Antonio**

"Crítica de Madrid. *Julio  
César*", Ángel Fernández-  
Santos, **3** (diciembre  
1976): 56-57.

"I Festival de Teatro Inde-  
pendiente de Andalucía",  
Manuel Llanes, **4** (1977):  
24-26.

"Teatro estable / Teatro iti-  
nerante. (Una falsa oposi-  
ción)", Fermín Cabal, **7** (ju-  
nio 1978): 45-55.

#### **Horvath, Odön von**

"Teatro de la Ribera. Fe,  
esperanza y caridad. His-  
torias de un jardín", 16.  
textos (septiembre-octubre  
1980): 31.

zar por Ibsen", Josep Lluís  
Sirera, **18** (enero-febrero  
1981): 44-45.

"*El pato silvestre*, de Hen-  
rik Ibsen. Melodrama crí-  
tico sobre el jacobinismo  
moral", Carlos Gortari, **22**  
(mayo 1982): 66-67.

"*Peer Gynt* en el Centro  
Generalitat. Un montaje de  
nuevo rico", Xavier Fábregas,  
**24** (enero 1983): 47-  
49.

"*Casa de muñecas*. Ibsen  
es inocente", Alberto Fer-  
nández Torres, **25** (abril  
1983): 100-102.

#### **Ionesco, Eugène**

"Teatro de la luna. *Pim,  
pam, pum*", **16**. textos  
(septiembre-octubre  
1980): 49.

## J

#### **Jarry, Alfred**

"Caracas-78. Los espectá-  
culos", Moisés Pérez Co-  
terillo, **8-9** (septiembre  
1978): 69-78.

#### **Jiménez Romero, Alfonso**

"*La Murga*", José Miguel  
Elvira Arechavaleta, **2**  
(abril 1974): 35.

"Semana Universitaria de  
Teatro", Enrique Buendía  
García, **4** (junio 1974): 27-  
28.

#### **Joyce, James**

"Tiempo de monólogos. El  
Teatro Fronterizo. *Molly  
Bloom*, la carne que se  
afirma", Joan Manuel Gis-  
bert, **13** (marzo-abril  
1980): 10-11.

#### **Juan Diego**

"Valle-Inclán. Debate", **3**  
(diciembre 1976): 48-53

Franz Kafka, **21** (marzo  
1982): 38.

"*Un viejo manuscrito*, de  
Franz Kafka. Teatraliza-  
ción de J.Sanchis, **21**  
(marzo 1982): 39-44.

#### **Kantor, Tadeusz**

"Caracas-78. Los espectá-  
culos", Moisés Pérez Co-  
terillo, **8-9** (septiembre  
1978): 69-78.

"Caracas 81. Polonia: Cri-  
cot 2, *Wielopole, Wielopo-  
le*. Tadeusz Kantor, rein-  
ventar la vanguardia", Moi-  
sés Pérez Coterillo, **19-20**  
(octubre 1981): 114-117.

"El espectáculo y sus cóm-  
plices -(ensayo incomple-  
to)-", Denis Bablet, **19-20**.  
textos (octubre 1981): 2-  
11.

"Cricot-2, 1955-81. Itinera-  
rio de una vanguardia radi-  
cal -(ensayo incompleto)-",  
Denis Bablet, **19-20**. textos  
(octubre 1981): 12-17.

"Tadeusz Kantor escribe  
sobre *Wielopole, Wielopo-  
le*", Tadeusz Kantor, **19-20**.  
textos (octubre 1981): 18-  
23.

"*Wielopole, Wielopole*, de  
Tadeusz Kantor", **19-20**.  
textos (octubre 1981): 24-  
72.

"La segunda venida de  
Kantor", Moisés Pérez Co-  
terillo, **25** (abril 1983): 57-  
60.

"El teatro de la muerte",  
Tadeusz Kantor, **25** (abril  
1983): 61-79.

"Tadeusz Kantor. Una lar-  
ga pasión", **25** (abril 1983):  
80-83.

#### **Kemp, Lindsay**

"Esencia teatral del relato  
de Genet", Francisco Nie-  
va, **7** (junio 1978): 38-41.

"El Teatro Principal de Va-  
lencia cumple 150 años.  
*Duende*. Lindsay Kemp  
atrapado en la fascinación  
de Lorca", Josep Lluís Si-  
rera, **23** (julio 1982): 57-61.

#### **Kleist, Heinrich von**

"Teatre d'Ubu Blau. *El cán-  
taro roto*", Julio A. Máñez,  
**16**. textos (septiembre-o-  
ctubre 1980): 51.

#### **Kotamanidu, Eva**

"Grecia. Con Eva Kotama-

nidu. La importancia de  
hacer de todo", Miguel Ba-  
yón, **21** (marzo 1982): 76-  
77.

#### **Kroetz, Franz-Xaver**

"Companyia Adrià Gual.  
*Alta Austria*", Sergi Jover,  
**16**. textos (septiembre-o-  
ctubre 1980): 33.

## L

#### **Laínez, José**

"*Anexa*", José Miguel Elvi-  
ra Arechavaleta, **4** (junio  
1974): 18-19.

#### **Lamed, Ramón**

"Caracas-78. Los espectá-  
culos", Moisés Pérez Co-  
terillo, **8-9** (septiembre  
1978): 69-78.

#### **Lang, Jack**

"Francia. Con Jack Lang,  
Ministro de Cultura. Cultura:  
pedagogía de la liber-  
tad", Guillermo Heras y  
Amparo Hurtado, **21** (mar-  
zo 1982): 50-53.

#### **Larrainzar, Patxi**

"Carlismo y música celest-  
ial. El Lebril Blanco de  
Pamplona", Pedro Barea,  
**5** (1977): 8-9.

"Navarra: Festivales, pre-  
mios y *La puñeta*", Pedro  
Barea, **6** (enero-febrero  
1978): 30.

"El Lebril Blanco. *Utrunque  
Reditur*", El Lebril Blanco,  
**16**. textos (septiembre-o-  
ctubre 1980): 50.

#### **Leach, Wilford**

"USA in Spain. *Corfax*",  
Jesús G. Requena, **5** (julio  
1974): 31-33.

"Dos horas después... En-  
trevista con ETC de La  
Mama", José Miguel Elvira  
Arechavaleta, **5** (julio  
1974): 33-34.

#### **Leal, Juli**

"*Xano, xano*, (espectáculo  
insólito para una tempora-  
da teatral)", Josep Lluís Si-  
rera, **13** (marzo-abril  
1980): 31-33.

## I

#### **Ibsen, Henrik**

"*La dama del mar*. Comen-

## K

#### **Kafka, Franz**

"*Un viejo manuscrito*, de

**Lencero, Carlos**

"El teatro en Badajoz", 3 (mayo 1974): 19.

**Llovet, Enrique**

"Llovet-Marsillach, insistenten. *Tartufo* bis o de cómo Jesús Suevos se lo pasó pipa", Miguel Bayón, 11 (noviembre-diciembre 1979): 39-41.

**López Mozo, Jerónimo**

"Escribiendo juntos. Colectivo de autores", López Mozo, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 34-35.

"Encuesta a los que no estrenan", 6 (enero-febrero 1978): 49-54.

"Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo", Mario Saalbach, 6. textos (enero-febrero 1978): 2-6.

"Bibliografía. Jerónimo López Mozo", J.L.M., 6. textos (enero-febrero 1978): 7-9.

"*Anarchia* 36, de Jerónimo López Mozo", 6. textos (enero-febrero 1978): 11-59.

**López Portillo, José**

"El autor novel que llegó a presidente de México", Ángel García Pintado, 3 (diciembre 1976): 36.

**Lucía, Ricardo**

"Crítica de Madrid. *Antonio Ramos, 1963*", Joaquín, Fernández Sánchez, 4 (1977): 62-63.

**M****Machado, Antonio**

"La Patacada Teatre Popular. *La tierra de Alvargonzález*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 41.

**Maiakovsky, Vladimir**

"La rebelión de los objetos", Mercedes Jansa Anadón, 4 (junio 1974): 35.

**Malla, Gerardo**

"La Murga", José Miguel Elvira Arechavaleta, 2 (abril 1974): 35.

"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 27-28.

"Los actores vuelven a la escuela", Gerardo Malla, 8-9 (septiembre 1978): 45-53.

**Manzanique, Manuel**

"Crítica de Madrid. *Los emigrados*", Ángel Fernández-Santos, 2 (noviembre 1976): 50-51.

**Mariani, Dacia**

"Teatro delle Donne. *Due donne di provincia. La casalinga e da buttare?*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 46-47.

"Collectivo Isabella Morra. *Maria Stuarda*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 18-19.

"María Estuardo. El rigor hecho teatro", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 102.

**Marlowe, Christopher**

"*La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona", Joan Abellán, 8-9 (septiembre 1978): 25-28.

**Marsillach, Adolfo**

"*Canta gallo acorralado*", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 28-29.

"Crítica de Madrid. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", Carlos Gortari, 4 (1977): 61-62.

"Llovet-Marsillach, insistenten. *Tartufo* bis o de cómo Jesús Suevos se lo pasó pipa", Miguel Bayón, 11 (noviembre-diciembre 1979): 39-41.

"*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*", de Adolfo Marsillach. Una comedia muy bien traída", Alberto Fernández Torres, 18 (enero-febrero 1981): 42-43.

**Martín Elizondo, José**

"Entrevista a José Martín Elizondo. Premio Santiago Rusiñol. Sitges-79", Ángel Berenguer, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 53-56.

"Bibliografía. José Martín Elizondo", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 56. *Memoria de los pozos*, de José Martín Elizondo, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 57-84.

**Martín Recuerda, José**

"*El Arcipreste de Hita y sus coplas*", Mariano de Andrés, 5 (julio 1974): 35-36. "Inventón teatral y realidad histórica. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", Emilio Orozco Díaz, 4 (1977): 54-60.

"Crítica de Madrid. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", Carlos Gortari, 4 (1977): 61-62.

"*El engaño*", de Martín Recuerda. La furia española", Moisés Pérez Coterillo, 18 (enero-febrero 1981): 38-39.

**Martín Vigil, José Luis**

"Diario íntimo", 2 (abril 1974): 5-6.

**Martínez, Berta**

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.

**Martínez Mediero, Manuel**

"Manuel Martínez Mediero. Desde el provincianismo hasta la cosmogonía", 3 (mayo 1974): 15-16.

"Escribiendo juntos. Ni a favor ni en contra", Manuel Martínez Mediero, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 38.

"En el Teatro Romano de Mérida. Una *Lisístrata* indecente". Manuel Martínez Mediero, 15 (julio-agosto 1980): 31-33.

"Mediero, el traidor. El rapto del Teatro Romano (Fábula emeritense)", 25 (abril 1983): 15-16.

"*Juana del amor hermoso*. Sombras desvanecidas", Juan Carlos Arce, 25 (abril 1983): 97.

**Mata, Miguel**

"Crótalo: la profesionalización", 3 (mayo 1974): 9-10.

**Matilla, Luis**

"Encuesta a los que no estrenan", 6 (enero-febrero 1978): 49-54.

"Todos los ojos y un par de huevos", Ángel García Pintado, 14. textos (mayo-junio 1980): 3-5.

"En torno a la propuesta de *Ejercicios para equilibristas*", 14. textos (mayo-junio 1980): 6-8.

"Biografía. Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 9.

"Bibliografía. Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 10-12.

*Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla, 14. textos (mayo-junio 1980): 20-71.

"*Ejercicios para equilibristas*. Todos andamos por el filo de una navaja", Fernando Lázaro Carreter, 15 (julio-agosto 1980): 48-50.

**Matteini, Carla**

"*Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo", 5. textos (1977): 12-63.

**Méndez Herrera, José**

"Crítica de Madrid. *Los emigrados*", Ángel Fernández-Santos, 2 (noviembre 1976): 50-51.

**Mercouri, Melina**

"Grecia. Melina Mercouri. El teatro en Grecia es un asunto nacional", Miguel Bayón, 21 (marzo 1982): 71-75.

**Mesalles, Jordi**

"*Els Beatles contra els Rolling Stones*. Postscriptum: de un combate soñado a un combate real", Jordi Mesalles, 21 (marzo 1982): 96-100.

"En voz alta con Jordi Mesalles. Los dulces dieciséis", Joan Abellán, 21 (marzo 1982): 101-104.

"Cronología. Jordi Mesalles", 22. textos (mayo 1982): 11.

**Miller, Arthur**

"*El precio*, de Miller, por Teatro de los Buenos Ayres. El rigor como médula", Miguel Bayón, 22 (mayo 1982): 64-65.



### Miralles, Alberto

"Encuesta a los que no estrenan", 6 (enero-febrero 1978): 49-54.

### Miras, Domingo

"Entrevista con Domingo Miras", Alberto Fernández Torres, 4, textos (junio 1974): 4-10.  
"Autobiografía", Domingo Miras, 4, textos (junio 1974): 11-13.  
*La Saturna*, de Domingo Miras, 4, textos (junio 1974): 15-78.

### Mnouchkine, Ariane

"Ariane Mnouchkine, suma comadrona del Théâtre du Soleil", Joan Manuel Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 50-54.

### Moix, Terenci

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

### Molière

"Anfitrión pon tus barbas a remojar", María Ángeles Sánchez, 2 (abril 1974): 33.  
"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.  
"Llovet-Marsillach, insisten. *Tartufo* bis o de cómo Jesús Suevos se lo pasó pipa", Miguel Bayón, 11 (noviembre-diciembre 1979): 39-41.  
"Compagnie Bernard Ortega. *Les precieuses ridicules. Le mariage force*", 11, textos (noviembre-diciembre 1979): 40-41.  
"Barcelona. Teatre Lliure: *Jordi Dandín*, de Molière. Un estudio sobre el realismo dramático", Xavier Fàbregas, 14 (mayo-junio 1980): 54-56.

### Molina, Josefina

"Josefina Molina. Teatro y cine, vasos comunicantes", Carla Matteini, 18 (enero-febrero 1981): 28-31.

### Tirso de Molina

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

### Morera, José María

"Crítica de Madrid. *Julio César*", Ángel Fernández Santos, 3 (diciembre 1976): 56-57.  
"Casa de muñecas. Ibsen es inocente", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 100-102.

### Mrozek, Slawomir

"Crítica de Madrid. *Los emigrados*", Ángel Fernández Torres, 2 (noviembre 1976): 50-51.

### Muñiz, Carlos

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
"El *Don Carlos*, de Muñiz. Desvelar la leyenda negra", Luis Euardo Siles, 17 (noviembre-diciembre 1980): 52-53.

### Murillo, Miguel

"El teatro de Miguel Murillo", Moisés Pérez Coterillo, 25, textos (abril 1983): 49-51.  
*Columbella*, de Miguel Murillo, 25, textos (abril 1983): 53-77.  
*El Reclinarorio*, de Miguel Murillo, 25, textos (abril 1983): 79-107.

## N

### Narros, Miguel

"El rey Lear, abismos de pasión", Miguel Bayón, 25 (abril 1983): 99-100.

### Navarra, Gilda

"Taller de Histriones. *Ocho mujeres. Asíntota*", 16, textos (septiembre-octubre 1980): 26-27.

### Neruda, Pablo

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan

Manuel Gisbert, 5 (1977): 12-15.

"*Fulgor i mort de Joaquín Murieta*. Neruda en el Lliure", Xavier Fàbregas, 22 (mayo 1982): 56-57.

### Nieva, Francisco

"Un trabajo para Diti-rambo", Francisco Nieva, 2 (abril 1974): 20-21.  
"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", José Miguel Elvira, 2 (abril 1974): 21.  
"Mesa redonda con Diti-rambo", Mercedes Jansa y Alberto Fernández Torres, 2 (abril 1974): 22-23.  
"*Danzón de Exequias*", Alberto Fernández Torres, 2 (abril 1974): 34.  
"Autobiografía", Francisco Nieva, 2, textos (abril 1974): 5-6.  
"Teatro de farsa y calamidad", H. Petit, 2, textos (abril 1974): 7-16.  
"Teatro furioso", Moisés Pérez Coterillo, 2, textos (abril 1974): 17-24.  
*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, 2, textos (abril 1974): 25-62.  
"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
"Confesiones de un autor indigno. Pípirigallos", Francisco Nieva, 4 (1977): 33-35.  
"Crítica de Madrid. Los dos últimos estrenos de Nieva. *La Paz. Delirio del amor hostil*", Moisés Pérez Coterillo, 7 (junio 1978): 72-74.  
"TEC: *La señora tártara*, de Francisco Nieva. Pensar, peligro de muerte", Alberto Fernández Torres, 17 (noviembre-diciembre 1980): 46-47.  
"Denok: *El rayo colgado*, de Francisco Nieva. En busca de la totalidad", Pedro Barea, 17 (noviembre-diciembre 1980): 48-49.  
"*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos", Carlos Gortari, 23 (julio 1982): 52-54.

## O

### O'Casey, Sean

"*Canta gallo acorralado*", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 28-29.

### Oliva, César

"Biografía. César Oliva", 24, textos (enero 1983): 67.

### Olmo, Lauro

"*Cronicón del Medioevo*", Miguel Verdú, 3 (mayo 1974): 32-33.

### Ollé, Joan

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", Joan Manuel Gisbert y Ángel Alonso, 7 (junio 1978): 12-15.

### Oono, Kazuo

"Caracas 81. Japón: Kazuo Oono Admirando Argentina. La memoria perfecta de Kazuo Oono", Georges Banu, 19-20 (octubre 1981): 87-90.  
"Caracas 81. Kazuo Oono. Un joven de 75 años", 19-20 (octubre 1981): 91.

### Orihuela, Roberto

"El Escambray y Cubana de Acero. Militancia y revolución", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 62-65.

### Ors, Francisco

"*Contradanza*. Nota del autor", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 1.  
"Biografía. Francisco Ors", 13, textos (marzo-abril 1980): 2.  
"*Contradanza*, breve noticia sobre su trayectoria", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 3-5.  
"*Contradanza*. Estudio de personajes", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 6-13.  
"*Contradanza*, de Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 14-72.  
"*Madrid. Contradanza*, de Francisco Ors. *Contradanza*, contradicción, contrasentido", Manuel Cantera Arroyo, 14 (mayo-junio 1980): 41-43.

## Osuna, José

"Crítica de Madrid. *Galileo Galilei*", Carlos Cortari, 3 (diciembre 1976): 56.

## P

### Panizza, Oscar

"¿Que viene la censura! *Concilio de amor*: una tragedia celeste", Jerónimo López Mozo, 13 (marzo-abril 1980): 40-45.

### Paso, Alfonso

"Las alianzas de Alfonso Paso", Simón del Desierto, 2 (noviembre 1976): 26-27.

### Pasolini, Pier Paolo

"*Calderón / Pasolini*", Moisés Pérez Coterillo, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 1-3.

"Pier Paolo Pasolini. Itinerario cinematográfico", Carlos Gortari, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 4-10.

"Pier Paolo Pasolini. Obra", Miguel Bayón, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 11-12.

"Traducir a Pasolini", Carla Matteini, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 13.

"*Calderón*", Pier Paolo Pasolini, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 14-71.

### Pasqual, Lluís

"Crítica de Barcelona. *Una altra Fedra, si us plau*", Joan Manuel Gisbert, 7 (junio 1978): 66.

"Conversación con Lluís Pasqual. El Lliure / Genet / *El Balcó*", Joan Abellán, 16 (septiembre-octubre 1980): 59-68.

"*Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu. La tercera versión de un clásico", Xavier Fàbregas, 23 (julio 1982): 12-15.

### Patrick, Robert

"Crítica de Madrid. *Los hijos de Kennedy*", Alberto Fernández Torres, 4 (1977): 63.

## Pavlovsky, Ángel

"Esta noche se improvisa", Joan Abellán, 21 (marzo 1982): 12-16.

### Pérez Casaux, Manuel

"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 27-28.

"Escribiendo juntos. Enterrar el dogmatismo", Manuel Pérez Casaux, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 36-37.

### Pericot, Iago

"Iago Pericot y la escenografía biológica", Joan Manuel Gisbert, 18 (enero-febrero 1981): 17-23.

### Piriz-Carbonell, Lorenzo

"Sobre el proceso de creación de *Federico*", Lorenzo Piriz-Carbonell, 24. textos (enero 1983): 62-64.

"Biografía. Lorenzo Piriz-Carbonell", 24. textos (enero 1983): 64.

"Para una lectura teatral de *Federico*", César Oliva, 24. textos (enero 1983): 65-67.

"*Federico*", Lorenzo Piriz-Carbonell, 24. textos (enero 1983): 72-120.

### Plauto

"*Anfitrión, pon tus barbas a remojar*", María Ángeles Sánchez, 2 (abril 1974): 33.

"Portugal. De Plauto a Cecilia Miereles", Carlos Porto, 14 (mayo-junio 1980): 66-67.

### Plaza, José Carlos

"*Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez. Estampa cotidiana de la guerra", Alberto Fernández Torres, 23 (julio 1982): 49-51.

### Pontes, Paulo

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

### Portes, Francisco

"Valle-Inclán. Debate", 3 (diciembre 1976): 48-53.

## Q

### Quadri, Franco

"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, 22 (mayo 1982): 24-34.

"El teatro de Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 20-29.

"Entrevista con Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 30-42.

### Quiñones, Fernando

"Tiempo de monólogos. El poder evocador de la palabra. *Legionaria*", Manuel Cantera Arroyo, 13 (marzo-abril 1980): 8-9.

"*El grito*, de F. Quiñones. Melodrama andaluz", Luis Eduardo Siles, 23 (julio 1982): 55-56.

## R

### Rabe, David

"*Mambru se fue a la guerra*", Mercedes Jansa Anadón, 3 (mayo 1974): 34.

### Racine, Jean

"La Sinia. *Plets i Olles*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 42.

"Caracas 81. Francia: Theatre de la Salamandre, *Britannicus*, de Racine. Como en Versalles", 19-20 (octubre 1981): 108-110.

"Caracas 81. *Britannicus*. Un clásico en el programa", Domingo Miras, 19-20 (octubre 1981): 111-113.

### Rame, Franca

"Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado: ¡la imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso", Carla Matteini y Guillermo Heras, 16. (septiembre-octubre 1980): 8-15.

### Rañé, Ferrán

"*D'aquí a cent anys tots calvos*. El último jirón de *La Torna*", Joan Manuel

Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 26-27.

### Revuelta, Raquel

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.

### Reyes, Carlos José

"Conversación con Manuel José Arce y Jorge Alí Triana; pregunta Carlos José Reyes", 5. textos (julio 1974): 6-16.

### Rial, José Antonio

"José Antonio Rial: volver a contar la historia", Moisés Pérez Coterillo, 7. textos (junio 1978): 1-4.

"Bibliografía. José Antonio Rial", 7. textos (junio 1978): 5-9.

"Biografía. José Antonio Rial", 23. textos (julio 1982): 17.

"Bolívar, poeta más que guerrero, más que político", José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 18-22.

"*El Bolívar*, de Rajatabla", Juan Carlos Núñez, 23. textos (julio 1982): 24-25.

"*Bolívar*, de José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 26-70.

"*La muerte de García Lorca*. Razones para una segunda edición", 23. textos (julio 1982): 74.

"Por qué escribí *La muerte de García Lorca*", José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 75-80.

"García Lorca y la muerte", Santiago Magariños, 23. textos (julio 1982): 81-83.

"Apuntes para una puesta en escena", Carlos Giménez, 23. textos (julio 1982): 84-87.

"*La muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 88-144.

### Riaza, Luis

"Riaza: entre el realismo y el posibilismo", Miguel Bilbatúa, 3. textos (mayo 1974): 5-8.

"Anticurrículum vitae del autor", 3. textos (mayo 1974): 9.

"Segundo entrecanto del

canto cuarto con la autobiografía del supuesto autor", 3. textos (mayo 1974): 10-13.

*El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza, 3. textos (mayo 1974): 15-55.

*Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza en el C.D.N. Ceremonias del poder y la muerte", Alberto Fernández Torres, 10 (septiembre-octubre 1979): 39-41.

"Una de parto explicativo y de críticos", Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.

"Algunos escritos... sobre madame Medea", Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.

"La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza", Hazel Cazorla, 18. textos (enero-febrero 1981): 11-25.

"Bibliografía. Luis Riaza", 18. textos (enero-febrero 1981): 27.

*Medea es un buen chico*, de Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 29-71.

#### Rimbaud, Arthur

"Grup Kaddish. Una temporada a l'infern", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 28-29.

#### Roda Fàbregas, Ignasi

"Marot. En Sergi i la màquina dels temps", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 39.

#### Rodoreda, Mercedes

"Bruixes de dol. L'hostal de les tres camèlies", Araceli Bruch, 11. textos (noviembre-diciembre): 18-19.

#### Rodríguez Méndez, José María

"Teresa de Ávila. Monólogo sacro", Miguel Bayón, 22 (mayo 1982): 68.

#### Rodríguez Rubí, Tomás

"El gran filón. Equilibrio y filigrana", Pedro Barea, 12 (enero-febrero 1980): 44-45.

#### Romero, Emilio

"Crítica de Madrid. Galileo Galilei", Carlos Gortari, 3 (diciembre 1976): 56.

#### Romero, Mariela

"La Barraca, Taller de Teatro. El juego", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 28-29.

#### Romero Esteo, Miguel

"El lenguaje popular", M. Romero Esteo, 1 (marzo 1974): 5-11.

"El lenguaje impopular", M. Romero Esteo, 4 (junio 1974): 3-8.

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.

"Encuesta a los que no estrenan", 6 (enero-febrero 1978): 49-54.

"La caligüeba. La A. Fiestas gordas del vino y del tocino. El mejor de los tesoros", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 14-15.

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, 26-27. textos (diciembre 1983): 5-19.

"Miguel Romero Esteo", 26-27. textos (diciembre 1983): 21-23.

"Tartessos. A modo de preámbulo", Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 24-31.

"Tartessos un memorial de las tinieblas", Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 32-34.

#### Romeu, Quico

"Companyia d'espectacles de pista i orquestrina. Vida, proces i mort d'en Francesc Ferrer i Guardia", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 22-23.

#### Romeu Jover, Xavier

"Un fenómeno convergente", Joan Anton Benach, 3. textos (diciembre 1976): 1-2.

"Explicación preliminar. Francesc Layret", Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 5-7.

*Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany, versión castellana de Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

#### Roschin, Mijail

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado Andoba", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 66-68.

#### Rózewicz, Tadeusz

"Teatr Wspolczesny. Wrocław. Przyrost Naturalny", Krystyna Demska, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 22-23.

#### Rueda, Lope de

"Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.

#### Ruibal, José

"José Ruibal: la cartelera madrileña es Coca-Cola", Luis Eduardo Siles, 18 (enero-febrero 1981): 50-54.

"José Ruibal. Recuperar la tradición española", Luis Eduardo Siles, 24 (enero 1983): 30-33.

"El estreno mundial en New York de El hombre y la mosca". José Ruibal frente al secreto encanto de la dictadura", Luis A. Díez, 24 (enero 1983): 34-37.

## S

#### Saavedra, Ángel «Duque de Rivas»

"Don Álvaro o la fuerza del sino. La fuerza del estilo", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 94-96.

#### Salvador, Diego

"Encuesta a los que no estrenan", 6 (enero-febrero 1978): 49-54.

#### Salvat, Ricard

"Crítica de Barcelona. Terra Baixa", Vicent Bernat, 3

(diciembre 1976): 58-59. "Teatresquix. En el Començ Començ", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 45.

#### Sanchis Sinisterra, José

"Tiempo de monólogos. El Teatro Fronterizo. Molly Bloom, la carne que se afirma", Joan Manuel Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 10-11.

"Sitges'80. Naque, premio Artur Carbonell", Moisés Pérez Coterillo, 16 (septiembre-octubre 1980): 41. "Teatro Fronterizo. Naque", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 46.

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, 24. textos (enero 1983): 25-27.

#### Sankai Juku

"Caracas 81. Sankai Juku, Japón: El muchacho de la cabeza rapada. Erotismo y perversión", 19-20 (octubre 1981): 82-83.

"Caracas 81. El muchacho de la cabeza rapada. Una sabiduría de siglos". Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 84-86.

#### Sans, Santiago

"Teatre de Confetti. Blancarina sirena de la mar blava", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 44.

#### Santana, Rodolfo

"Caracas 81. Venezuela: Grupo Cobre de Caracas. Fin de round. Una victoria para los vencidos", 19-20 (octubre 1981): 92-94. "Caracas 81. Alrededor de Fin de round", Lauro Olmo, 19-20 (octubre 1981): 95-96.

#### Sartre, Jean Paul

"Crítica de Madrid. Las manos sucias", Alberto Fernández Torres, 7 (junio 1978): 75-76.

#### Sastre, Alfonso

"Los acreedores, de August Strindberg", Alberto Fernández Torres, 1 (marzo 1974): 26.

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández



Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.

"Cronología. Alfonso Sastre", Alberto Fernández Torres, Javier Maqua y Moisés Pérez Coterillo, 1. textos (octubre 1976): 3-29.

"La sangre y la ceniza o MSV, de Alfonso Sastre", 1. textos (octubre 1976): 31-102.

"Bibliografía de Alfonso Sastre", 1. textos (octubre 1976): 103-106.

"Editorial: en la vuelta forzosa de Alfonso Sastre", 4 (1977): 1.

"Alfonso Sastre, en ninguna parte", 4 (1977): 3-7.

"Por un teatro unitario de la revolución socialista", Alfonso Sastre, 4 (1977): 8-9.

"Crítica de Barcelona. La sangre y la ceniza", Xavier Fàbregas, 4 (1977): 64-65.

"Encuesta a los que no estrenan (y 2)", 7 (junio 1978): 61-63.

"Nota del autor sobre *El camarada oscuro*", Alfonso Sastre, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 1.

"La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre", Marta Ruggeri Marchetti, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 2-9.

*El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 10-71.

"Buero y Sastre ante el terrorismo", Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

"*Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre. Tragedia mínima", Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 36-38.

"El lugar paradójico de la escritura teatral", Alfonso Sastre, 22 (mayo 1982): 2-4.

"Sitges-82. Reflexiones de un neófito", Alfonso Sastre, 24. textos (enero 1983): 2-4.

#### Savary, Jérôme

"Juguete envenenado. *L'histoire du soldat*, del Ma-

gic Circus", Miguel Bayón, 24 (enero 1983): 84-85.

#### Scabia, Giuliano

"Giuliano Scabia", Vicent Bernat, 3 (diciembre 1976): 16.

#### Serra, Jaume

"*Deixeu-me ser mariner*. Del sainete al mito", Xavier Fàbregas, 25 (abril 1983): 90-92.

#### Serrallonga, Carme

"*La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona", Joan Abellán, 8-9 (septiembre 1978): 25-28.

#### Shakespeare, William

"Crítica de Madrid. *Julio César*", Ángel Fernández-Santos, 3 (diciembre 1976): 56-57.

"Crítica de Barcelona. *Titus Andronicus*. *Hedda Gabler*", Joan Manuel Gisbert, 7 (junio 1978): 64.

"*Un tal Macberth*, Shakespeare / Tábano. Buscando un camino", Alberto Fernández Torres, 13 (marzo-abril 1980): 20-21.

"Teatre del Transit. *Romeo i Julieta*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 32-33.

"*El rey Lear*, abismos de pasión", Miguel Bayón, 25 (abril 1983): 99-100.

#### Sherman, Martin

"*Bent*, de Martin Sherman. Aún muchas más nueces que ruido", Joan Abellán, 23 (julio 1982): 16-19.

#### Signes, Manuel

"Crítica de Madrid. *Antonio Ramos, 1963*", Joaquín Fernández Sánchez, 4 (1977): 62-63.

#### Sirera, Rodolf

"Homenatge a Florenti Monfort", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 12.

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", Joan Manuel Gisbert y Ángel Alonso, 7 (junio 1978): 12-15.

"Biografía de Rodolf Sirera", 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 19-21.

*Plany en la mort d'Enric Ri-*

*bera*, de Rodolf Sirera, 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 23-31.

"La Divina Vallesana. *Bloody Mary Show*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 34.

"*El verí del teatre*. La Caràtula", Josep Lluís Sirera, 17 (noviembre-diciembre 1980): 60.

#### Solana Madariaga, Javier

"Seis preguntas al Ministro de Cultura (Javier Solana Madariaga)", 24 (enero 1983): 5-8.

#### Stein, Peter

"La Schaubühne de Berlín, un teatro modélico", Genevieve Dieterich, 7 (junio 1978): 34-37.

"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, 22 (mayo 1982): 24-34.

"Entrevista con Peter Stein", Franco Quadri, 22 (mayo 1982): 35-50.

#### Stendhal

"Aragón. Dos estrenos del Teatro de la Ribera. I. Casi una historia de amor", Francisco Ortega, 15 (julio-agosto 1980): 25-27.

#### Sternheim, Carl

"Madrid. *Las bragas*, de Sternheim. El buen burgués, funcionario de la mediocridad", Enrique Buendía, 14 (mayo-junio 1980): 44-45.

#### Stoppard, Tom

"Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 12-13.

#### Strindberg, August

"*Los acreedores*, de August Strindberg", Alberto Fernández Torres, 1 (marzo 1974): 26.

estos cuernos", Carlos Gortari, 3 (diciembre 1976): 47.

"Valle-Inclán. Debate", 3 (diciembre 1976): 48-53.

"Crítica de Madrid. *Los cuernos de Don Friolera*", Pedro Altares, 3 (diciembre 1976): 54-55.

#### Távora, Salvador

"*Quejío...* dos años después", María Angeles Sánchez, 4 (junio 1974): 32-34.

"Sevilla. La Cuadra. La dulce estética de *Andalucía amarga*", Miguel Mata Velazco, 11 (noviembre-diciembre 1979): 52-54.

#### Teixidor, Jordi

"*El retablo del flautista*", 3 (mayo 1974): 13.

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

#### Tolstoi, León

"Sevilla. *La sonata de Kreutzer*, de Tolstoi / T. del Mediodía. Ética y estética del matrimonio burgués", Miguel Mata Velazco, 14 (mayo-junio 1980): 58-60.

#### Torres Naharro, Bartolomé

"*La soldadesca*", Alberto Fernández Torres, 5 (julio 1974): 36.

#### Triana, José Ali

"Conversación con Manuel José Arce y Jorge Ali Triana, pregunta Carlos José Reyes", 5. textos (julio 1974): 6-16

#### Urdiales, Alberto

"La caligüeba. La A. *Fiestas gordas del vino y del tocino*. El mejor de los tesoros", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 14-15.

**Uriz, Francisco J.**

"Los alacranes y las hormigas", María Ángeles Sánchez, **4** (junio 1974): 29-30.

---

**V**

**Valdez, Mario**

"Mario Valdez. Espectáculo de mimo", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 30.

**Valle-Inclán, Ramón M<sup>a</sup> del**

"Crítica de Barcelona. *Divinas Palabras*", Ángel Alonso, **2** (noviembre 1976): 51-52.

"Valle-Inclán. Los herederos", E. P., **3** (diciembre 1976): 44-46.

"Valle-Inclán. Alrededor de estos cuernos", Carlos Gortari, **3** (diciembre 1976): 47.

"Valle-Inclán. Debate", **3** (diciembre 1976): 48-53.

"Crítica de Madrid. *Los cuernos de Don Friolera*", Pedro Altares, **3** (diciembre 1976): 54-55.

"Crítica de Madrid. *Las galas del difunto y La hija del capitán*", de Valle-Inclán", Pedro Altares, **7** (junio 1978): 76.

"Homenaje a Valle-Inclán", Ricard Salvat. **8-9** (septiembre 1978): 64-68.

"G.A.T. *Farsa infantil de la cabeza del dragón*", Ricard Salvat, **11**. textos (noviem-

bre-diciembre 1979): 26-27.

**Vallejo, Alfonso**

"Alfonso Vallejo. El único arte que suicida es el teatro", Miguel Bayón, **13** (marzo-abril 1980): 12-15.

"A propósito de *El cero transparente*", William Layton, **13** (marzo-abril 1980): 16-17.

"TEC. El calvario hacia el local que no existe", Miguel Bayón, **13** (marzo-abril 1980): 18-19.

"Madrid. *El cero transparente*", Alfonso Vallejo/TEC. Sí, pero no", Alberto Fernández Torres, **14** (mayo-junio 1980): 46-47.

**Vázquez, Etelvino**

"Aproximación teatral a la revolución de Asturias", J.R.B., **6** (enero-febrero 1978): 24-26.

**Vázquez Montabán, Manuel**

"Tábano: *Se vive solamente una vez*", de Vázquez Montalbán. Groucho tiene serias dudas", Miguel Bayón, **17** (noviembre-diciembre 1980): 54-55.

**Vega, Lope de**

"*La dama boba*: montaje del TEC. Una elección poco justificada", Alberto Fernández Torres, **12** (enero-febrero 1980): 32-33.

"*La Dorotea*. Lo moderno del amor", Miguel Bayón, **25** (abril 1983): 93-94.

**Vicente, Gil**

"C.N.I.N.A.T. *Don Duar-dos*", Carmen Martín Gaité,

**11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 16-17.

**Vidal, Albert**

"En el Oasis de Zaragoza. Albert Vidal, *Cachito* por unos meses", Francisco Ortega, **21** (marzo 1982): 23-28.

"*Cos*, de Albert Vidal. Sin drama ni símbolos", Joan Abellán, **25** (abril 1983): 88-90.

**Vidal Bolaño, Roberto**

"El último premio Abrente. *Bailadela da morte ditosa*, de Roberto Vidal Bolaño", M.S.G., **15**. textos (julio-agosto 1980): 25-26.

**Vilà, Joaquim**

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 54-58.

**Vital Aza**

"Proyecto Alcava. De la estabilidad y otras elementalidades", Miguel Bayón, **24** (enero 1983): 38-39.

"*El sombrero de copa*. Cuando el equívoco no es trampa", Miguel Bayón, **24** (enero 1983): 40-41.

---

**W**

**Wajda, Andrzej**

"Caracas 81. *Stary Teatr*, Polonia, *Nastasja Filippovna*. Wajda, director de es-

cena", **19-20** (octubre 1981): 71-73.

"Caracas 81. *Nastasja Filippovna*. Actores hasta el límite", Josep Maria Benet i Jornet, **19-20** (octubre 1981): 74-76.

**Walser, Martín**

"Companyia Adrià Gual. *Batalla de cambra*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 20-21.

**Weis, Peter**

"En la muerte de Peter Weis", Alberto Fernández Torres, **23** (julio 1982): 2-4. "*Marat-Sade*, para los desapasionados años ochenta", Joan Abellán, **23** (julio 1982): 5-11.

**Wesker, Arnold**

"El fracaso de *Sopa de pollastre amb ordi*, o el público no siempre tiene razón", Joan Abellán, **8-9** (septiembre 1978): 21-24.

---

**Z**

**Zadek, Peter**

"Peter Zadek contra el teatro de funcionarios", Inmaculada Garín y Guillermo Heras, **21** (marzo 1982): 17-22.

**Zorrilla, José**

"*Don Juan en el Born*", Vicent Bernat, **3** (diciembre 1976): 17.

# Índice de títulos

## A

### Acreedores, Los

"Los acreedores, de August Strindberg", Alberto Fernández Torres, **1** (marzo 1974): 26.

### Adefesio, El

"El adefesio", **3** (mayo 1974): 8-9.

"Crótalo: la profesionalización", **3** (mayo 1974): 9-10.

"Mientras llega la libertad", Pedro Altares, **1** (octubre 1976): 43-44.

"Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, **2** (noviembre 1976): 36-42.

"Otro montaje para El adefesio", Ángel Facio, **2** (noviembre 1976): 43-48.

"Crítica de Madrid. El adefesio", Carlos Gortari, **2** (noviembre 1976): 49-50.

### Admirando Argentina

"Caracas 81. Japón: Kazuo Oono. Admirando Argentina. La memoria perfecta de Kazuo Oono", Georges Banu, **19-20** (octubre 1981): 87-90.

### Ahola no es de leil

"Ahola no es de leil, de Alfonso Sastre. Tragedia mínima", Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 36-38.

### Alacranes y las hormigas, Los

"Los alacranes y las hormi-

gas", María Ángeles Sánchez, **4** (junio 1974): 29-30.

### Álbum familiar, El

"El álbum familiar, de Alonso de Santos. Retratos en sepia", Moisés Pérez Coterillo, **24** (enero 1983): 42-43.

### Alta Austria

"Companyia Adrià Gual. Alta Austria", Sergi Jover, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 33.

### Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, El

"Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, de García Lorca, por el grupo Esperpento de Sevilla". Margarita Caffarena González, **7** (junio 1978): 25-26.

### Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria

"Buero y Sastre ante el terrorismo", Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

### Anarchia 36.

"Anarchia 36, de Jerónimo López Mozo, **6**. textos (enero-febrero 1978): 11-59.

### Andalucía amarga

"Sevilla. La Cuadra. La dulce estética de Andalu-

cía amarga", Miguel Mata Velazco, **11** (noviembre-diciembre 1979): 52-54.

### Andoba

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado Andoba", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 66-68.

### Anfitrión, pon tus barbas a remojar

"Anfitrión, pon tus barbas a remojar", María Ángeles Sánchez, **2** (abril 1974): 33.

### Anillos para una dama

"Anillos para una dama, de Antonio Gala", Alberto Fernández Torres, **1** (marzo 1974): 30-31.

### Antaviana

"Dagoberto Dagom: Antaviana, de Pere Calders. Una invasión de realismo mágico", Joan Manuel Gisbert, **10** (septiembre-octubre 1979): 58-59.

### Antonio Ramos, 1963.

"Crítica de Madrid. Antonio Ramos, 1963", Joaquín Fernández Sánchez, **4** (1977): 62-63.

### Antzerkia Deuseztik Izatera

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, **4** (1977): 17-21.

### Aquí no paga nadie

"Aquí no paga nadie. Te-

nacidad", Miguel Bayón, **25** (abril 1983): 96-97.

### Arcipreste de Hita y sus coplas, El

"El Arcipreste de Hita y sus coplas", Mariano de Andrés, **5** (julio 1974): 35-36.

### Armari en el mar, L'

"Satana y L'armari en el mar", Josep M. Mestres-Quadreny, **12**. textos (enero-febrero 1980): 12-13.

### Arquitecto y el emperador de Asiria, El

"Correspondencia de un estreno polémico. El arquitecto y el emperador de Asiria", Fernando Arrabal, **4** (1977): 10-13.

"Crítica de Barcelona. El arquitecto y el emperador de Asiria", Francisco Torres Monreal, **5** (1977): 53-55.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

### Arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca, Las

"Invención teatral y realidad histórica. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca", Emilio Orozco Díaz, **4** (1977): 54-60.

"Crítica de Madrid. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca", Carlos Gortari, **4** (1977): 61-62.



## Asíntota

"Taller de Histriones. *Ocho mujeres, Asíntota*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 26-27

## Aula Brecht

"Crítica de Barcelona. *Aula Brecht*", Joan Manuel Gisbert, 7 (junio 1978): 71.

## Aves, Las

"Teatro Libre: *La curva y Las aves*", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 25.

## Ay, ciudad de los gitanos

"Teatro gitano andaluz: *Ay, ciudad de los gitanos*", Manuel Llanes, 7 (junio 1978): 26-28.

# B

## Bailadela da morte ditosa

"El último premio Abrente. *Bailadela da morte ditosa*, de Roberto Vidal Bolaño", M.S.G., 15. textos (julio-agosto 1980): 25-26.

## Balcó, El

"Conversación con Lluís Pasqual. *El Lliure / Genet / El Balcó*", Joan Abellán, 16 (septiembre-octubre 1980): 59-68.

## Baños de Argel, Los

"*Los baños de Argel*. El teatro de Cervantes ¿Modernidad o arqueología?", Joaquín Casaldueño, 12 (enero-febrero 1980): 15-17.  
"*Los baños de Argel*. La cruz y la media luna", Robert Marrast, 12 (enero-febrero 1980): 18-21.  
"*Los baños de Argel*. Cervantes en manos de Nieva", Enrique Buendía, 12 (enero-febrero 1980): 22-24.

## Batalla de cambra

"Compayia Adrià Gual. *Batalla de cambra*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 20-21.

## Beatles contra els Rolling Stones, Els

"*Els Beatles contra els Ro-*

*ling Stones*. Postscriptum: de un combate soñado a un combate real", Jordi Mesalles, 21 (marzo 1982): 96-100.

"En voz alta con Jordi Mesalles. Los dulces dieciséis", Joan Abellán, 21 (marzo 1982): 101-104.

## Bella Helena, La

"Teatre Lliure. *La bella Helena*. La teoría del circunloquio", Xavier Fàbregas, 10 (septiembre-octubre 1979): 60-61.

## Bent

"*Bent*, de Martin Sherman. Aún muchas más nueces que ruido", Joan Abellán, 23 (julio 1982): 16-19.

## Bicicletas son para el verano, Las

"*Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez. Estampa cotidiana de la guerra", Alberto Fernández Torres, 23 (julio 1982): 49-51.

## Blancarosa sirena de la mar blava

"Teatre de Confetti. *Blancarosa sirena de la mar blava*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 44.

## Bloody Mary Show

"La Divina Vallesana. *Bloody Mary Show*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 34.

## Boda de los pequeños burgueses, La

"Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.

## Bodas de sangre

"*Doña Rosita, Bodas de sangre*, Yerma. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.  
"Teatro Estudio de La Habana. *Bodas de Sangre*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 10-11.

## Bolívar

"Bolívar, poeta más que guerrero, más que político", José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 18-22.  
"*El Bolívar*, de Rajatabla",

Juan Carlos Núñez, 23. textos (julio 1982): 24-25.  
*Bolívar*, de José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 26-70.

## Bragas, Las

"Madrid. *Las bragas*, de Sternheim. El buen burgués, funcionario de la mediocridad", Enrique Buendía, 14 (mayo-junio 1980): 44-45.

## Bremer Freiheit

"Württembergische Landesbühne Eisslinguen. *Bremer Freiheit*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 6-7.

## Britannicus

"Caracas 81. Francia: Theatre de la Salamandre. *Britannicus*, de Racine. Como en Versailles", 19-20 (octubre 1981): 108-110.

## Bulevar América

"País Valenciá. Ubu Blau: Bulevar América. Kafka, insólito", Josep Lluís Sirena, 15 (julio-agosto 1980): 18-19.

# C

## Cachito

"En el Oasis de Zaragoza. Albert Vidal, *Cachito*, por unos meses", Francisco Ortega, 21 (marzo 1982): 23-28.

## Calderón

"*Calderón / Pasolini*", Moisés Pérez Coterillo, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 1-3.  
*Calderón*, Pier Paolo Pasolini, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 14-71.

## Caleidoscopio

"Il Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

## Camarada oscuro, El

"Nota del autor sobre *El camarada oscuro*", Alfonso Sastre, 10. textos (sep-

tiembre-octubre 1979): 1.  
"La tragedia completa. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre", Magda Ruggeri Marchetti, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 2-9.  
*El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 10-71.

## Cambio de tercio

"Crítica de Barcelona. *Cambio de tercio*", Vicent Bernat, 3 (diciembre 1976): 57-58.

## Candidato, El

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

## Canta gallo acorralado

"*Canta gallo acorralado*", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 28-29.

## Cántaro roto, El

"Teatre d'Ubu Blau. *El cántaro roto*", Julio A. Máñez, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 51.

## Canto del trigo y la cizaña

"Il Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

## Carillón del Kremlin, El

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado *Andoba*", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 66-68.

## Carlismo y música celestial

"*Carlismo y música celestial*. El Lebril Blanco de Pamplona", Pedro Barea, 5 (1977): 8-9.

## Carmen

"*Carmen*, en la arena", Joan Abellán, 25 (abril 1983): 3-8.  
"*Carmen*, una tragedia de cámara. Historia en doce episodios", Georges Banu, 25 (abril 1983): 9-13.  
"*Carmen*, en el Teatro Bouffes", Peter Brook, 25 (abril 1983): 15.  
"Convulsiones enriquece-

doras", Marius Constant, 25 (abril 1983): 16.

"Buscando a Carmen", Jean Claude Carriere, 25 (abril 1983): 17-18.

"Carmen. Notas sobre la versión", Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 20.

*La tragedia de Carmen* de Georges Bizet, Prosper Merimée, Meilhac y Halévy. Adaptación de Marius Constant, Jean Claude Carriere y Peter Brook. Versión castellana de Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 21-37.

#### **Carpa de los Rasquachis, La**

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

#### **Casa de Bernarda Alba, La**

"Crítica de Madrid. *La casa de Bernarda Alba*", Alberto Fernández Torres, 3 (diciembre 1976): 55-56.

#### **Casa de muñecas**

"*Casa de muñecas*. Ibsen es inocente", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 100-102.

#### **Cavall al fons**

"*Cavall al fons*. La imagen de la imagen", Joan Abellán, 24, textos (enero 1983): 34-36.

*Cavall al fons*, de Joan Brossa, 24, textos (enero 1983): 49-60.

#### **Ceia, A**

"*A Ceia*", Moisés Pérez Coterillo, 3 (mayo 1974): 30.

"*A Comuna*", Carlos Sánchez, 5 (julio 1974): 10-12.

#### **Cementerio de automóviles, El**

"Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", Alberto Fernández Torres, 5 (1977): 56.

#### **Cero transparente, El**

"A propósito de *El cero transparente*", William Layton, 13 (marzo-abril 1980): 16-17.

"TEC. El calvario hacia el local que no existe", Mi-

guel Bayón, 13 (marzo-abril 1980): 18-19.

"Madrid. *El cero transparente*", Alfonso Vallejo / TEC. Sí, pero no", Alberto Fernández Torres, 14 (mayo-junio 1980): 46-47.

#### **Cimarrón**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### **Cinco horas con Mario**

"Tiempo de monólogos. *Cinco horas con Mario*. Capilla ardiente muy concurrenida", Anselmo Perisé, 13 (marzo-abril 1980): 6-7.

#### **Clase muerta, La**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### **Columbella**

*Columbella*, de Miguel Murrillo, 25, textos (abril 1983): 53-77.

#### **Conférence des oiseaux, La**

"Festival de Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

#### **Contradanza**

"*Contradanza*. Nota del autor", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 1.

"*Contradanza*, breve noticia sobre su trayectoria", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 3-5.

"*Contradanza*. Estudio de personajes", Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 6-13.

*Contradanza*, de Francisco Ors, 13, textos (marzo-abril 1980): 14-72.

"Madrid. *Contradanza*, de Francisco Ors. *Contradanza*, contradicción, contradictorio", Manuel Cantera Arroyo, 14 (mayo-junio 1980): 41-43.

#### **Corfax**

"USA in Spain. *Corfax*", Jesús G. Requena, 5 (julio 1974): 31-33.

"Dos horas después... En-

trevista con ETC de La Mama", José Miguel Elvira Arechavaleta, 5 (julio 1974): 33-34.

#### **Coronada y el toro**

*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, 2, textos (abril 1974): 25-62.

"*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos", Carlos Gortari, 23 (julio 1982): 52-54.

#### **Cos**

"*Cos*, de Albert Vidal. Sin drama ni símbolos", Joan Abellán, 25 (abril 1983): 88-90.

#### **Cronicón del Medioevo**

"*Cronicón del Medioevo*", Miguel Verdú, 3 (mayo 1974): 32-33.

#### **Cruel Ubris**

"*Els Joglars*", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 21-25.

#### **Crusoe-Crusoe**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### **Cuernos de don Friolera, Los**

"Valle-Inclán. Alrededor de estos cuernos", Carlos Gortari, 3 (diciembre 1976): 47.

"Crítica de Madrid. *Los cuernos de Don Friolera*", Pedro Altares, 3 (diciembre 1976): 54-55.

#### **Curva, La**

"Teatro Libre: *La curva y Las aves*", José Vicente García Santamaría, 1 (marzo 1974): 25.

#### **D. Joao VI**

"Sitges Maratón'79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Lisboa. A Barraca. *D. Joao VI*", 11, textos (noviembre-diciembre 1979): 52-53.

*D. Joao VI*, de Helder Costa, 11, textos (noviembre-diciembre 1979): 56-95.

#### **Dama boba, La**

"*La dama boba*: montaje del TEC. Una elección poco justificada", Alberto Fernández Torres, 12 (enero-febrero 1980): 32-33.

#### **Dama de Alejandría, La**

"*La dama de Alejandría*. El día que se estrenó aquello", Moisés Pérez Coterillo, 14 (mayo-junio 1980): 12-13.

#### **Dama del mar, La**

"*La dama del mar*. Comenzar por Ibsen", Josep Lluís Sirera, 18 (enero-febrero 1981): 44-45.

#### **Dama del olivar, La**

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

#### **Danzón de Exequias**

"Un trabajo para Diti-rambo", Francisco Nieva, 2 (abril 1974): 20-21.

"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", José Miguel Elvira, 2 (abril 1974): 21.

"Mesa redonda con Diti-rambo", Mercedes Jansa y Alberto Fernández Torres, 2 (abril 1974): 22-23.

"*Danzón de Exequias*", Alberto Fernández Torres, 2 (abril 1974): 34.

#### **De algún tiempo a esta parte**

"País Valenciá. Teatre Estable del P.V.: *De algún tiempo a esta parte*. Homenaje a Max Aub". Josep Lluís Sirera, 15 (julio-agosto 1980): 16-17.

"Teatro Estable del País Valenciano. *De algún tiempo a esta parte*", Josep

## **D**

#### **D'aquí a cent anys tots calvos**

"*D'aquí a cent anys tots calvos*. El último jirón de *La Torna*", Joan Manuel Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 26-27.

Renau, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 52.

#### **Deixeu-me ser marinero**

"*Deixeu-me ser marinero*. Del sainete al mito", Xavier Fàbregas, 25 (abril 1983): 90-92.

#### **Delito, condena y ejecución de una gallina**

"Conversación con Manuel José Arce y Jorge Alí Triana, pregunta Carlos José Reyes", 5. textos (julio 1974): 6-16.

*Delito, condena y ejecución de una gallina*, de Manuel J. Arce, 5. textos (julio 1974): 19-58.

#### **Descripció d'un paisatge**

"*Descripció d'un paisatge*. Exilio y humo", Joan Abellán, 12 (enero-febrero 1980): 42-43.

#### **Desván de los machos y el sótano de las hembras, El**

*El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza, 3. textos (mayo 1974): 15-55.

#### **Detonación, La**

"Crítica de Madrid. *La Detonación*", Carlos Gortari, 6 (enero-febrero 1978): 55-56.

#### **Dívinas Palabras**

"Crítica de Barcelona. *Dívinas Palabras*", Ángel Alonso, 2 (noviembre 1976): 51-52.

#### **Don Álvaro o la fuerza del sino**

"*Don Álvaro o la fuerza del sino*. La fuerza del estilo", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 94-96.

#### **Don Carlos**

"*El Don Carlos*, de Múñiz. Desvelar la leyenda negra", Luis Eduardo Siles, 17 (noviembre-diciembre 1980): 52-53.

#### **Don Duardos**

"C.N.I.N.A.T. *Don Duardos*", Carmen Martín Gaité, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 16-17.

#### **Don Juan**

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y

Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

#### **Don Juan Tenorio**

"Il Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

"*Don Juan en el Born*", Vincent Bernat, 3 (diciembre 1976): 17.

#### **Don Quixote de La Mancha**

"Marionetas de San Lourenço y O Diabo. *Don Quixote de La Mancha*", Pedro Barea y José Alberto Gil, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 24-25.

#### **Doña Rosita**

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.

#### **Dorotea, La**

"*La Dorotea*. Lo moderno del amor", Miguel Bayón, 25 (abril 1983): 93-94.

#### **Due donne di provincia**

"Teatro delle Donne. *Due donne di provincia. La casalinga e da buttare?*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 46-47.

#### **Duende**

"El Teatro Principal de Valencia cumple 150 años. *Duende*. Lindsay Kemp atrapado en la fascinación de Lorca", Josep Lluís Sirena, 23 (julio 1982): 57-61.

## **E**

#### **Ejercicios para equilibristas**

"Todos los ojos y un par de huevos", Ángel García Pintado, 14. textos (mayo-junio 1980): 3-5.

"En torno a la propuesta de *Ejercicios para equilibristas*", 14. textos (mayo-junio 1980): 6-8.

"Biografía. Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 9.

"Bibliografía. Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 10-12.

*Ejercicios para equilibristas* de Luis Matilla, 14. textos (mayo-junio 1980): 20-71.

"*Ejercicios para equilibristas*. Todos andamos por el filo de una navaja", Fernando Lázaro Carreter, 15 (julio-agosto 1980): 48-50.

#### **Emboscada, La**

"El Escambray y Cubana de Acero. Militancia y revolución", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 62-65.

#### **Emigrados, Los**

"Crítica de Madrid. *Los emigrados*", Ángel Fernández-Santos, 2 (noviembre 1976): 50-51.

#### **En la cuerda floja o la balada del tren fantasma**

"*En la cuerda floja o la balada del tren fantasma*", de Fernando Arrabal, 4. textos (1977): 22-51.

#### **En el Començ Començ**

"Teatresquix. *En el Començ Començ*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 45.

#### **En Sergi i la màquina dels temps**

"Marot. *En Sergi i la màquina dels temps*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 39.

#### **Engaño, El**

"*El engaño*, de Martín Recuerda. La furia española", Moisés Pérez Coterillo, 18 (enero-febrero 1981): 38-39.

#### **Es mentira**

"*Es mentira*, de Jesús Campos. En el límite de la pesadilla", Luis Eduardo Siles, 18 (enero-febrero 1981): 40-41.

#### **Evita**

"*Evita*. Bajo el signo de la peletería", Rafael Chirbes, 18 (enero-febrero 1981): 46-49.

## **F**

#### **Fábula de la fuente y la raposa**

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

#### **Familia de Carlos IV, La**

"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 27-28.

#### **Farsa infantil de la cabeza del dragón**

"G.A.T. *Farsa infantil de la cabeza del dragón*", Ricard Salvat, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 26-27.

#### **Fastos infernales**

"T.E.I. de St. Marçal. *Fastos infernales*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 34-35.

#### **Fe, esperanza y caridad**

"Teatro de la Ribera. *Fe, esperanza y caridad. Historias de un jardín*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 31.

#### **Federico**

"Sobre el proceso de creación de *Federico*", Lorenzo Piriz-Carbonell, 24. textos (enero 1983): 62-64.

"Para una lectura teatral de *Federico*", César Oliva, 24. textos (enero 1983): 65-67.

*Federico*, Lorenzo Piriz-Carbonell, 24. textos (enero 1983): 72-120.

#### **Felipe Ángeles**

"Universidad Nacional Autónoma de México. *Felipe Ángeles*", Hugo Gutiérrez Vega, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.

#### **Fermín Galán**

"Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, 2 (noviembre 1976): 36-42.

#### **Fiestas gordas del vino y del tocino**

"La caligüeba. La A. *Fiestas gordas del vino y del tocino*. El mejor de los tesoros", 11. textos (noviem-



bre-diciembre 1979): 14-15.

«La obra dramática de Miguel Romero Esteo», Pedro Aullón de Haro, **26-27**. textos (diciembre 1983): 5-19.

#### Fin de round

"Caracas 81. Venezuela: Grupo Cobre de Caracas. *Fin de round*. Una victoria para los vencidos", **19-20** (octubre 1981): 92-94.

"Caracas 81. Alrededor de *Fin de round*", Lauro Olmo, **19-20** (octubre 1981): 95-96.

#### Flowers

"Esencia teatral del relato de Genet", Francisco Nieva, **7** (junio 1978): 38-41.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### Fogo

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

#### Fulgor i mort de Joaquín Murieta

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

"*Fulgor i mort de Joaquín Murieta*. Neruda en el Lliure", Xavier Fàbregas, **22** (mayo 1982): 56-57.

#### Fundación, La

"Con Antonio Buero Vallejo", Mercedes Jansa, **1** (marzo 1974): 17-19.

"*La Fundación*", Enrique Buendía, **1** (marzo 1974): 27-28.

#### Funerales de la Mama Grande, Los

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

## G

#### Galas del difunto, Las

"Crítica de Madrid. *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*", de Valle-Inclán", Pedro Altares, **7** (junio 1978): 76.

#### Galileo Galilei

"Crítica de Madrid. *Galileo Galilei*", Carlos Gortari, **3** (diciembre 1976): 56.

#### Gaviota, La

"*La Gaviota*, de Chejov. Los árboles y el bosque", Alberto Fernández Torres, **22** (mayo 1982): 60-61.

#### Gesta

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

#### Gran filón, El

"*El gran filón*. Equilibrismo y filigrana", Pedro Barea, **12** (enero-febrero 1980): 44-45.

#### Gran teatro natural de Oklahoma, El

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, **24**. textos (enero 1983): 25-27.

#### Grande Imprecação diante las muralhas da cidade, A

"*A Grande Imprecação diante las muralhas da cidade*", **3** (mayo 1974): 29.

#### Grito, El

"*El grito*, de F. Quiñones. Melodrama andaluz", Luis Eduardo Siles, **23** (julio 1982): 55-56.

#### Guernika

"Gall Groc del Casino de Prado. *Guernika*", Ángel Berenguer, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 24-25.

#### Guerra-ez

"*Guerra-ez*. Taller de Teatro U. Bilbao. El slogan de la reconciliación", Pedro Barea, **10** (septiembre-octubre 1979): 66-67.

## H

#### Herencia, La

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

#### Hija del aire, La

"*La hija del aire*. Vuelo rasante", Moisés Pérez Coterillo, **21** (marzo 1982): 8-9.

#### Hijos de Kennedy, Los

"Crítica de Madrid. *Los hijos de Kennedy*", Alberto Fernández Torres, **4** (1977): 63.

#### Histoire du soldat, L'

"Juguete envenenado. *L'histoire du soldat*, del Magic Circus", Miguel Bayón, **24** (enero 1983): 84-85.

#### Historia de un caballo

"*Historia de un caballo*. Ilustración de lo obvio", Carlos Gortari, **11** (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

#### Historias de un jardín

"Teatro de la Ribera. *Fe, esperanza y caridad. Historias de un jardín*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 31.

#### Historias de Maja

"La gran Compañía. *Historias de Maja*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 37.

#### Hombre deshabitado, El

"Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, **2** (noviembre 1976): 36-42.

#### Hombre y la mosca, El

"José Ruibal. Recuperar la tradición española", Luis Eduardo Siles, **24** (enero 1983): 30-33.

"El estreno mundial en New York de *El hombre y la mosca*. José Ruibal frente al secreto encanto de la dictadura", Luis A. Díez, **24** (enero 1983): 34-37.

#### Homenatge a Florenti Monfort

"*Homenatge a Florenti*

*Monfort*", Concha Lacarra, **4** (junio 1974): 12.

#### Homo Dramaticus

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

"Sitges-82. Dos Estudiantes. Coimbra. ... del Teatro peregrino", Alfonso Sastre, **24**. textos (enero 1983): 18-19.

#### Hostal de les tres camèlies, L'

"*Bruixes de dol. L'hostal de les tres camèlies*", Araceli Bruch, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 18-19.

## I

#### Ifigenia en Aulide

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Theatron Kessarianis. *Ifigenia en Aulide*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

#### Igartutako Landarea

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

#### Informe para ciegos

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, **24**. textos (enero 1983): 25-27.

#### Inquisición

"Arrabal. Estreno mundial en Barcelona. Oficio de inquisición", Joan Manuel Gisbert, **16** (septiembre-octubre 1980): 54-55.

#### Irrintzi

"*Irrintzi* por Akelarre de Bilbao", Pedro Barea, **5** (1977):

## J

### Jardín de la oca, El

"El jardín de la oca, último espectáculo de Cómicos de la Legua. Comunes también", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 33.

### Joc, El

"Els Joglars", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 21-25.

### Jordi Dandín

"Barcelona. Teatre Lliure: Jordi Dandín, de Molière. Un estudio sobre el realismo dramático", Xavier Fàbregas, 14 (mayo-junio 1980): 54-56.

### Juan de Buenalma

"Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.

### Juana de Arco

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

### Juana del amor hermoso

"Juana del amor hermoso. Sombras desvanecidas", Juan Carlos Arce, 25 (abril 1983): 97.

### Jueces en la noche

"Buero y Sastre ante el terrorismo", Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 29-32.  
"Jueces en la noche, de Buero Vallejo. Veredicto: culpable", Alberto Fernández Torres, 11 (noviembre-diciembre 1979): 33-35.

### Juego, El

"La Barraca, Taller de Teatro. El juego", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 28-29.

### Julio César

"Crítica de Madrid. Julio César", Ángel Fernández-Santos, 3 (diciembre 1976): 56-57.

## L

### Laetius

"Laetius o el camino hacia el holocausto atómico", Xavier Fàbregas, 16 (septiembre-octubre 1980): 16-17.

### Laxante para todos

"Laxante para todos, de Ángel García Pintado, 2. textos (noviembre 1976): 7-68.

### Lazarillo, El

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

### Legionaria

"Tiempo de monólogos. El poder evocador de la palabra. Legionaria", Manuel Cantera Arroyo, 13 (marzo-abril 1980): 8-9.

### Lejos de donde

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, 24. textos (enero 1983): 25-27.  
"Teatro dell'IRAA. Hijos de Artaud", Ángel García Pintado, 24. textos (enero 1983): 27-28.

### Leonci i Lena

"Crítica de Barcelona. Leonci i Lena", Joan Manuel Gisbert, 6 (enero-febrero 1978): 58-59.

### Lisístrata

"En el Teatro Romano de Mérida. La guerra privada de D. Juan de Ávalos", 15 (julio-agosto 1980): 30-31.  
"En el Teatro Romano de Mérida. Una Lisístrata indecente". Manuel Martínez Mediero, 15 (julio-agosto 1980): 31-33.  
"La Lisístrata flamenca de Doufexis. Lo obsceno también es bello", Ángel García Pintado, 24. textos (enero 1983): 29-30.  
"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", Moisés Pérez Coterillo, 24. textos (enero 1983): 31-32.

### Llgrimas amargues de Petra Von Kant, Les

"Catalunya. Les llgrimas amargues de Petra Von Kant. Moderno drama de consumo", Joan Abellán, 15 (julio-agosto 1980): 13-15.

### Lorenzaccio

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

## M

### M-7 Catalònia

"M-7 Catalònia, de Els Joglars. ¿Demoler un Belén?", Joan Abellán, 10 (septiembre-octubre 1979): 55-57.

### Macunaíma

"Nancy'80", Pedro Barea, 15 (julio-agosto 1980): 51-65.  
"Caracas 81. Brasil: Grupo Pau, Macunaíma. Brasil insólito", 19-20 (octubre 1981): 102-104.  
"Caracas 81. Un torrente llamado Macunaíma", Jerónimo López Mozo, 19-20 (octubre 1981): 105-107.

### Madame Liuvob

"Juan Tena. Ballet-Drama. Madame Liuvob", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 38.

### Madriguera, La

"Nuevo Teatro de Pantomima. La madriguera. Mone-rías", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 8-9.

### Mambru se fue a la guerra

"Mambru se fue a la guerra", Mercedes Jansa Anadón, 3 (mayo 1974): 34.

### Manos sucias, Las

"Crítica de Madrid. Las manos sucias", Alberto Fernández Torres, 7 (junio 1978): 75-76.

### Marat-Sade

"Marat-Sade, para los des-pasados años ochen-

ta", Joan Abellán, 23 (julio 1982): 5-11.

### María Estuardo

"María Estuardo. El rigor hecho teatro", Alberto Fernández Torres, 25 (abril 1983): 102.

### Maria Stuarda

"Collectivo Isabella Morra. Maria Stuarda", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 18-19.

### Mariage force, Le

"Compagnie Bernard Orte-ga. Les precieuses ridicu-les. Le mariage force", 11. textos (noviembre-diciem-bre 1979): 40-41.

### Mariana Pineda

"Grenier de Toulouse. Ma-riana Pineda", Jean Clau-de Bastos, 16. textos (sep-tiembre-octubre 1980): 12-13.

### Mariposas, Las

"Pequeño Teatro de Valen-cia. Las mariposas", Con-cha Lacarra, 1 (marzo 1974): 21-23.  
"Pequeño Teatro de Valen-cia", N.Bonmatí y G.Heras, 2 (abril 1974): 7-9.

### Mary d'Ous

"Els Joglars", Concha La-carra, 4 (junio 1974): 21-25.

### Medea es un buen chico

"Una de parto explicativo y de críticos", Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.  
"Algunos escritos... sobre madame Medea", Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.  
"Medea es un buen chico, de Luis Riaza, 18. textos (enero-febrero 1981): 29-71.

### Melodies du Malheur

"Melodies du Malheur. Strip tease bajo cero, de le Grand Magic Circus, traducción de Moisés Pérez Coterillo y Sylvie Caudan, 17 (noviembre-diciembre 1980): 37-45.

### Memoria de los pozos

Memoria de los pozos, de

José Martín Elizondo, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 57-84.

#### Memòries de la coentor

"Carnestoltes y sus Memòires de la coentor", Josep Lluís Sirera, 7 (junio 1978): 20-22.

#### Menú, El

*El Menú*, de Enrique Buenaventura, 1. textos (marzo 1974): 31-58.

#### Mephisto

"Festival de Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

#### Mercaderes de ciudades, Los

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

#### 1789. La ciudad revolucionaria es de este mundo

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

#### Millón, El

"El último estreno del Odin. *El millón*", Xavier Fàbregas, 11 (noviembre-diciembre 1979): 17-18.

#### Misterio Buffo

"Dario Fo, un italiano... en París", Hervé Petit, 2 (abril 1974): 15.  
"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

#### Misteri de dolor

"Trepas-80. *Misteri de dolor*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 47.

#### Molly Bloom

"Tiempo de monólogos. El Teatro Fronterizo. *Molly Bloom*, la carne que se afirma", Joan Manuel Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 10-11.

#### Mori el merma

"Claca Teatre. *Mori el merma*. (Muñecos, máscaras, objetos y decorados de Joan Miró)", 8-9 (septiembre 1978): 16-20.

#### Morir soñando

"Caracas. Taller Experimental de Teatro. *Morir soñando*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 50-51.

#### Mort accidental d'un anarquista

"*Mort accidental d'un anarquista y Operació Ubú*. El teatro feroz", Joan Abellán, 18 (enero-febrero 1981): 10-16.

#### Mort el gos, queda la rabia

"L'Entaulat: *Mort el gos, queda la rabia*. Estreno con la libertad de expresión de fondo", Josep Lluís Sirera, 7 (junio 1978): 22-23.

#### Motín de Brujas

"*Motín de Brujas*, de Josep Maria Benet i Jornet. Un texto hinchado", Alberto Fernández Torres, 15 (julio-agosto 1980): 46-47.

#### Muchacho de la cabeza rapada, El

"Caracas 81. Japón. Sankai Juku: *El muchacho de la cabeza rapada*. Erotismo y perversión", 19-20 (octubre 1981): 82-83.  
"Caracas 81. *El muchacho de la cabeza rapada*. Una sabiduría de siglos". Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 84-86.

#### Muerte accidental de un anarquista

"*Muerte accidental de un anarquista*. Notas", La Comuna, 5. textos (1977): 10-11.  
*Muerte accidental de un anarquista*, de Dario Fo, 5. textos (1977): 12-63.  
"Crítica de Madrid. *Muerte accidental de un anarquista*", Alberto Fernández Torres, 7 (junio 1978): 74-75.

#### Muerte de García Lorca

"*Muerte de García Lorca*. Razones para una segunda edición", 23. textos (julio 1982): 74.  
"Por qué escribí *Muerte de García Lorca*", José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 75-80.  
"García Lorca y la muerte", Santiago Magariños, 23.

textos (julio 1982): 81-83.

"Apuntes para una puesta en escena", Carlos Giménez, 23. textos (julio 1982): 84-87.

*Muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 88-144.

#### Murga, La

"*La Murga*", José Miguel Elvira Arechavaleta, 2 (abril 1974): 35.  
"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 27-28.

## N

#### Nastasja Filippovna

"Caracas 81. Polonia. Stary Teatr. *Nastasja Filippovna*. Wajda, director de escena", 19-20 (octubre 1981): 71-73.  
"Caracas 81. *Nastasja Filippovna*. Actores hasta el límite", Josep Maria Benet i Jornet, 19-20 (octubre 1981): 74-76.

#### Negocio no es estafa

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

#### No hablaré en clase

"Crítica de Barcelona. *No hablaré en clase*", Joan Manuel Gisbert, 6 (enero-febrero 1978): 57-58.  
"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

#### Noche de Molly Bloom, La

"Teatro Fronterizo. *La noche de Molly Bloom*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 30-31.

#### Nodreix l'amor

"Els Elfs. *Nodreix l'amor*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 35.

#### Numancia

"Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, 2 (noviembre 1976): 36-42.

## Ñ

#### Ñaque

"Sitges'80. *Ñaque*, premio Artur Carbonell", Moisés Pérez Coterillo, 16 (septiembre-octubre 1980): 41.

"Teatro Fronterizo. *Ñaque*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 46.

## O

#### Ocho mujeres

"Taller de Histriones. *Ocho mujeres*. Asintota", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 26-27.

#### Odisea, L'

"*L'Odisea*. El vientre de Els Joglars fecundo sigue", Joan Manuel Gisbert, 11 (noviembre-diciembre 1979): 49-51.

#### Ojos del león, Los

"*Los ojos del león*. Un mordisco al cine", Pedro Barea, 24. textos (enero 1983): 20-21.

#### Olympic man movement

"Atentado a la complicidad", Moisés Pérez Coterillo, 21. textos (marzo 1982): 39-41.  
"Cronología. Els Joglars", 21. textos (marzo 1982): 43.  
*Olympic man movement*, de Els Joglars, edición en catalán, 21. textos (marzo 1982): 45-75.  
*Olympic man movement*, de Els Joglars, edición en castellano, 21. textos (marzo 1982): 77-107.

#### Operetka

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.  
"Teatr Współczesny y Teatro Contemporáneo de Wrocław. Polonia. *Operetka*. Su hijita", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 48-59.



### Orquesta de señoritas

"Crítica de Madrid. *Orquesta de señoritas*", Alberto Fernández Torres, 5 (1977): 55-56.

### Os, L'

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

## P

### Panadería, La

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado *Andoba*", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 66-68.

### Parábola

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

"Andalucía. *Parábola*. Teatro Aula-6", Manuel Llanes y Maribel Lázaro, 5 (1977): 11.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

### Paragens mais remotas que estas terras

"Portugal. De Plauto a Cecilia Miereles", Carlos Porto, 14 (mayo-junio 1980): 66-67.

### Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, 26-27. textos (diciembre 1983): 5-19.

### Parece cosa de brujas

"*Parece cosa de brujas*", Manu Aguilar, 1 (marzo 1974): 24.

### Pasos de Moebius

"Taller Experimental Teatral-Sitges. *Pisadas. Pasos de Moebius*", Jaime Silva, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 43.

### Pastel de fresa

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

pos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

### Pato silvestre, El

"*El pato silvestre*, de Henrik Ibsen. Melodrama crítico sobre el jacobinismo moral", Carlos Gortari, 22 (mayo 1982): 66-67.

### Paz, La

"Crítica de Madrid. Los dos últimos estrenos de Nieva. *La Paz. Delirio del amor hostil*", Moisés Pérez Coterillo, 7 (junio 1978): 72-74.

### Pedro Madruga, Conde de Camiña y Señor de Soutomayor

"Troula, Cooperativa Teatral. *Pedro Madruga, Conde de Camiña y Señor de Soutomayor*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 48.

### Pedro y el Capitán

"I Muestra de Teatro Latinoamericano en España", Jerónimo López Mozo, 14 (mayo-junio 1980): 61-63.

### Peer Gynt

"*Peer Gynt* en el Centro Generalitat. Un montaje de nuevo rico", Xavier Fàbregas, 24 (enero 1983): 47-49.

### Per Omnia

"Tranco de La Coruña. *Per omnia*", Julio Lago, 2 (abril 1974): 10-11.

### Perdona a tu pueblo, señor

"*Perdona a tu pueblo, señor*, por el Gayo Vallecano. Margallo por sus fueros", Miguel Bayón, 22 (mayo 1982): 62-63.

### Petra Regalada

"*Petra Regalada*. El retorno de Gala". Enrique Buendía, 13 (marzo-abril 1980): 24-25.

### Pim, pam, pum

"Teatro de la luna. *Pim, pam, pum*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 49.

### Pirata malapata, El

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, 3 (diciembre 1976): 18-21.

### Pisadas

"Taller Experimental Teatral-Sitges. *Pisadas. Pasos de Moebius*", Jaime Silva, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 43.

### Pitarrades

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

### Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, 26-27. textos (diciembre 1983): 5-19.

### Plany en la mort d'Enric Ribera

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera, 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 23-31.

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", Joan Manuel Gisbert y Ángel Alonso, 7 (junio 1978): 12-15.

### Plets i Olles

"La Sinia. *Plets i Olles*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 42.

### Pontifical

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, 26-27. textos (diciembre 1983): 5-19.

### Precio, El

"*El precio*, de Miller, por Teatro de los Buenos Ayres. El rigor como médula", Miguel Bayón, 22 (mayo 1982): 64-65.

### Precieuses ridiculas, Las

"Compagnie Bernard Ortega. *Les precieuses ridicules. Le mariage force*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 40-41.

### Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya

"Un fenómeno convergente", Joan Anton Benach, 3. textos (diciembre 1976): 1-2. "Teatro-Documento. *Francesc Layret*", Maria Aurèlia Capmany, 3. textos (diciembre 1976): 3-4.

"Explicación preliminar. *Francesc Layret*", Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 5-7.

"*Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, de Maria Aurèlia Capmany, versión castellana de Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

### Preludio para una fuga

"Crítica de Madrid. *Preludio para una fuga*", Alberto Fernández Torres, 6 (enero-febrero 1978): 56-57.

### Primera historia de Esther

"*Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu. La tercera versión de un clásico", Xavier Fàbregas, 23 (julio 1982): 12-15.

### Proceso en Jacobusland

"*Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco Amor, edición en gallego, 15. textos (julio-agosto 1980): 45-56.

"*Proceso en Jacobusland*, de Eduardo Blanco Amor, edición en castellano, 15. textos (julio-agosto 1980): 57-71.

### Prometeo, ¡previsor!, mal te sienta ese nombre

"*Prometeo, ¡previsor!, mal te sienta ese nombre*, Companyia Tirant lo Blanc. Subvertir la tragedia", Josep Lluís Sirera, 17 (noviembre-diciembre 1980): 58-59.

### Puñeta, La

"Navarra: Festivales, premios y *La puñeta*", Pedro Barea, 6 (enero-febrero 1978): 30.

### Puntaire, La

"L'Olla, de Arenys de Mar. *La Puntaire* (o la otra cara de la virtud)", Xavier Fàbregas, 13 (marzo-abril 1980): 28-30.

### Przyrost Naturalny

"Teatr Współczesny. Wrocław. *Przyrost Naturalny*", Krystyna Demska, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 22-23.

## Q

### ¿Qué negocio no es esta- fa?

"I Festival de Teatro Inde-  
pendiente de Andalucía",  
Manuel Llanes, 4 (1977):  
24-26.

### Quejío

"Quejío... dos años des-  
pués", María Angeles Sán-  
chez, 4 (junio 1974): 32-34  
"Un grito de alarma", Mer-  
cedes Jansa Anadón, 4  
(junio 1974): 34.

### Quetzalcoatl

"El autor novel que llegó a  
presidente de México",  
Ángel García Pintado, 3  
(diciembre 1976): 36.

## R

### Rayo colgado, El

"Denok: *El rayo colgado*,  
de Francisco Nieva. En  
busca de la totalidad", Pe-  
dro Barea, 17 (noviembre-  
diciembre 1980): 48-49.

### Razón de amor

"Unos del Diana. *Razón de  
amor*", Unos del Diana",  
11. textos (noviembre-di-  
ciembre 1979): 36-37.

### Rebel Delirium

"Metropolità, de Barcelo-  
na. Teatro en una estación  
de metro", Joan Manuel  
Gisbert, 6 (enero-febrero  
1978): 14-18.  
"*Rebel Delirium*. Memorial  
de agravios sobre la ho-  
mosexualidad", Joan Ma-  
nuel Gisbert, 6 (enero-fe-  
brero 1978): 19-20.  
"En defensa del teatro ex-  
perimental", T.E.B., 6 (ene-  
ro-febrero 1978): 20.

### Rebelión de los objetos, La

"*La rebelión de los  
objetos*", Mercedes Jansa  
Anadón, 4 (junio 1974): 35.

### Reclinatorio, El

*El reclinatorio*, de Miguel  
Murillo, 25. textos (abril  
1983): 79-107.

### Resistencia

"II Festival Internacional de  
Teatro de Vitoria", Pedro  
Barea, 2 (noviembre  
1976): 5-8.

### Retablo del flautista, El

"*El retablo del flautista*", 3  
(mayo 1974): 13.  
"I Festival de Teatro Inde-  
pendiente de Andalucía",  
Manuel Llanes, 4 (1977):  
24-26.

### Retrato de dama con perrito

"*Retrato de dama con perrito*,  
de Luis Riaza en el  
C.D.N. Ceremonias del po-  
der y la muerte", Alberto  
Fernández Torres, 10  
(septiembre-octubre  
1979): 39-41.

### Rey Lear, El

"*El rey Lear*, abismos de  
pasión", Miguel Bayón, 25  
(abril 1983): 99-100.

### Romeo i Julieta

"Teatre del Transit. *Romeo  
i Julieta*", 11. textos (no-  
viembre-diciembre 1979):  
32-33.

### Rosa y María

"Teatre Lliure. *Les tres ger-  
manes*. Lluís Pasqual, ¿un  
mago de la impostura?",  
Joan Abellán, 11 (noviem-  
bre-diciembre 1979): 44-  
48.

### Rosencrantz y Guildens- tern han muerto

"Aula de Teatro de la Uni-  
versidad de Valladolid. *Ro-  
sencrantz y Guildenstern  
han muerto*", 11. textos  
(noviembre-diciembre  
1979): 12-13.

## S

### Sacco y Riccio

"Caracas-78. Los espectá-  
culos", Moisés Pérez Cote-  
rillo, 8-9 (septiembre  
1978): 69-78.

### Sade en el Boudoir

"Madrid. GAD: *Sade en el*

*Boudoir*. Trilita, sulfúrico y  
canela", Manuel Cantera  
Arroyo, 14 (mayo-junio  
1980): 48-50.

"*Sade en el boudoir*. Con-  
tracritica", Manuel Cantera  
Arroyo, 16 (septiembre-  
octubre 1980): 2.

### Salmo rojo

"Caracas-78. Los espectá-  
culos", Moisés Pérez Cote-  
rillo, 8-9 (septiembre  
1978): 69-78.

### Sangre del tiempo, La

"*La sangre del tiempo*, de  
Ángel García Pintado, 22.  
textos (mayo 1982): 59-  
107.

### Sangre y la ceniza o MSV, La

"*La sangre y la ceniza o  
MSV*, de Alfonso Sastre, 1.  
textos (octubre 1976): 31-  
102.  
"Crítica de Barcelona. *La  
sangre y la ceniza*", Xavier  
Fàbregas, 4 (1977): 64-65.

### Sapos de Vetusta, Los

"Laboratorio de Danza de  
la Universidad de Oviedo.  
*Los sapos de Vetusta*", 16.  
textos (septiembre-octubre  
1980): 32.

### Satana

"*Satana y L'armari en el  
mar*", Josep M. Mestres-  
Quadreny, 12. textos (ene-  
ro-febrero 1980): 12-13.

### Saturna, La

"*La Saturna*, de Domingo  
Miras, 4. textos (junio  
1974): 15-78.

### Schweyk en la segunda guerra mundial

"Crítica de Barcelona. Tá-  
bano, *Schweyk en la se-  
gunda guerra mundial*", Jo-  
an Abellán, 7 (junio 1978):  
69-71.

### Se vive solamente una vez

"Tábano: *Se vive solamen-  
te una vez*, de Vázquez  
Montalbán. Groucho tiene  
serias dudas", Miguel Ba-  
yón, 17 (noviembre-di-  
ciembre 1980): 54-55.

### Señora tártara, La

"TEC: *La señora tártara*,  
de Francisco Nieva. Pen-  
sar, peligro de muerte", Al-  
berto Fernández Torres,

17 (noviembre-diciembre  
1980): 46-47.

### Setmana trágica, La

"*De La setmana trágica a  
Onze de setembre*", Joan  
Manuel Gisbert, 7 (junio  
1978): 16-18.

### Soldadesca, La

"*La soldadesca*", Alberto  
Fernández Torres, 5 (julio  
1974): 36.

### Soledades

"Vitoria: la cooperativa De-  
nok estrena *Soledades y  
El Relevo*", Pedro Barea, 6  
(enero-febrero 1978): 32.

### Sombrero de copa, El

"Proyecto Alcava. De la  
estabilidad y otras elemen-  
talidades", Miguel Bayón,  
24 (enero 1983): 38-39.  
"*El sombrero de copa*.  
Cuando el equívoco no es  
trampa", Miguel Bayón, 24  
(enero 1983): 40-41.

### Sonata de Kreutzer, La

"Sevilla. *La sonata de  
Kreutzer*, de Tolstoi / T. del  
Mediodía. Ética y estética  
del matrimonio burgués",  
Miguel Mata Velazco, 14  
(mayo-junio 1980): 58-60.

### Sopa de pollastre amb ordi

"El fracaso de *Sopa de po-  
llastre amb ordi*, o el públi-  
co no siempre tiene ra-  
zón", Joan Abellán, 8-9  
(septiembre 1978): 21-24.

### Strip-tease

"El teatro irregular de Joan  
Brossa", Xavier Fàbregas,  
12. textos (enero-febrero  
1980): 8-9.  
"*Satana y L'armari en el  
mar*", Josep M. Mestres-  
Quadreny, 12. textos (ene-  
ro-febrero 1980): 12-13.  
"*Strip-tease*, lenguaje de  
nuestra época. Nota del  
autor", Joan Brossa, 12.  
textos (enero-febrero  
1980): 19.  
"Agítese mientras se usa.  
Nota del Traductor", Joan  
Manuel Gisbert, 12. textos  
(enero-febrero 1980): 19.  
"*Strip-tease*, de Joan Bros-  
sa, 12. textos (enero-fe-  
brero 1980): 20-72.

## Strip tease bajo cero

*Melodies du Malheur. Strip tease bajo cero*, de le Grand Magic Circus, traducción de Moisés Pérez Coterillo y Sylvie Caudan, **17** (noviembre-diciembre 1980): 37-45.

## T

### Tartessos

«*Tartessos*. A modo de preámbulo», Miguel Romero Esteo, **26-27**. textos (diciembre 1983): 24-31.  
«*Tartessos* un memorial de las tinieblas», Miguel Romero Esteo, **26-27**. textos (diciembre 1983): 32-341.

### Tartufo

«*Llovet-Marsillach*, insisten. *Tartufo* bis o de cómo Jesús Suevos se lo pasó pipa», Miguel Bayón, **11** (noviembre-diciembre 1979): 39-41.

### Taxidermista, El

«Notas al montaje de *El taxidermista*», Jordi Mesalles, **22**. textos (mayo 1982): 8-10.  
«*El taxidermista*, de Ángel García Pintado», **22**. textos (mayo 1982): 15-55.  
«*El taxidermista*, de Ángel García Pintado. Los argumentos de la crítica», **23** (julio 1982): 46-48.

### Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros

«*Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*, de Dario Fo. La caricatura se come a la sátira», Joan Abellán, **22** (mayo 1982): 58-59.

### Teresa de Ávila

«*Teresa de Ávila*. Monólogo sacro», Miguel Bayón, **22** (mayo 1982): 68.

### Terra baixa

«Crítica de Barcelona. *Terra baixa*», Vicent Bernat, **3** (diciembre 1976): 58-59.  
«*Terra baixa*, de Ángel Guimerá. Una potente realidad

escénica», Joan Abellán, **22** (mayo 1982): 51-55.

### Théâtre de papier

«IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977», Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

### Tiempo de 98.

«*Tiempo de 98*», **3** (mayo 1974): 11-12.

### Tierra de Alvargonzález, La

«La Patacada Teatre Popular. *La tierra de Alvargonzález*», **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 41.

### Tío Vania

«*Tío Vania*, de A. Chejov por el TEC. Cadáveres perfumados», **10** (septiembre-octubre 1979): 47-48.

### Titus Andronic

«Crítica de Barcelona. *Titus Andronic*, Hedda Gabler», Joan Manuel Gisbert, **7** (junio 1978): 64.

### Tócame la Polonesa

«*Diario íntimo*», **5** (julio 1974): 8.

### Todos esperan ese día

«Caracas-78. Los espectáculos», Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

### Torna, La

«*La torna*», Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 3.  
«*La torna*. Dos documentos», **6** (enero-febrero 1978): 4.  
«*La torna*, en la memoria», Gonzalo Pérez de Olaguer, **8-9**. textos (septiembre 1978): 32-35.  
«Els Joglars. Un intento de lectura», Xavier Fàbregas, **8-9**. textos (septiembre 1978): 36-40.  
«*La torna*, de Els Joglars», **8-9**. textos (septiembre 1978): 43-65.  
«Sentencia del Consejo de Guerra. *La torna*», **8-9**. textos (septiembre 1978): 66-71.

### Trabajo práctico nº 11.

«Nosotros. *Trabajo práctico nº 11*», **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 40.

## U

### Ubú Rey

«Caracas-78. Los espectáculos», Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

### Últimos días de soledad de Robinsón Crusoe, Los

«Hop, hop Tábanol!», Enrique Buendía, **1** (marzo 1974): 12-16.

«*Los últimos días de soledad de Robinsón Crusoe*», Alberto Fernández Torres, **3** (mayo 1974): 31.

### Un caballo al fondo

«*Un caballo al fondo*, de Joan Brossa», **24**. textos (enero 1983): 37-48.

### Un home es un home

«Crítica de Barcelona. *Un home es un home*», Gonzalo Pérez de Olaguer, **4** (1977): 65.

### Un tal Macbeth

«*Un tal Macbeth*, Shakespeare/Tábanol. Buscando un camino», Alberto Fernández Torres, **13** (marzo-abril 1980): 20-21.

### Una altra Fedra, si us plau

«Crítica de Barcelona. *Una altra Fedra, si us plau*», Joan Manuel Gisbert, **7** (junio 1978): 66.

### Una temporada a l'infern

«Grup Kaddish. *Una temporada a l'infern*», **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 28-29.

### Utrunque Reditur

«El Lebril Blanco. *Utrunque Reditur*», El Lebril Blanco, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 50.

## V

### Vade retro!

«Vade retro, de Fermín Cabal. Tentación venial», Moisés Pérez Coterillo, **24** (enero 1983): 44-46.

### Valentín y Valentina

«El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado *Andoba*», Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 66-68.

### Vanina Vanini

«Aragón. Dos estrenos del Teatro de la Ribera. I. Casi una historia de amor», Francisco Ortega, **15** (julio-agosto 1980): 25-27.

### Velada en Benicarló, La

«CDN: *La velada en Benicarló*, de Azafra. La república en el banquillo», Alberto Fernández Torres, **17** (noviembre-diciembre 1980): 50-51.

### Veraneantes, Los

«*Los Veraneantes*. ¿Qué hacías en la revolución, Ajejo Maximovich?», Ángel García Pintado, **12** (enero-febrero 1980): 4-8.  
«*Los Veraneantes*. Realismo y naturalismo», Ángel Fernández-Santos, **12** (enero-febrero 1980): 9-12.  
«*Los Veraneantes*. Crepúsculo de la burguesía», Carlos Gortari, **12** (enero-febrero 1980): 12-14.

### Verí del Teatre, El

«*El verí del teatre*. La Carátula», Josep Lluís Sirera, **17** (noviembre-diciembre 1980): 60.

### Veu humana, La

«*L'Equip. La veu humana*», Víctor Oller, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 36.

### Vida del rei Eduard II d'Anglaterra, La

«*La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona», Joan Abellán, **8-9** (septiembre 1978): 25-28.

### Vida es sueño, La

«*La vida es sueño*. La guinda del tricentenario», Alberto Fernández Torres, **21** (marzo 1982): 10-11.

### Vida, proces i mort d'en Francesc Ferrer i Guardia

«*Companyia d'espectacles de pista i orquestrina. Vida*,



*proces i mort d'en Francesc Ferrer i Guardia*, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 22-23.

#### **Viva la Pepa**

"*Viva la Pepa*, de J. A. Castro. Ni orden ni concierto", Alberto Fernández Torres, **13** (marzo-abril 1980): 22-23.

#### **Vivir por Bilbao**

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, **4** (1977): 17-21.

#### **Vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa, El**

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, **26-27**. textos (diciembre 1983): 5-19.

## **W**

#### **White horse butcher**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Wielopole, Wielopole**

"Caracas 81. Polonia: Cricot 2, *Wielopole, Wielopole*. Tadeusz Kantor, reinventar la vanguardia", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 114-117.

"Caracas 81. *Wielopole, Wielopole*. Desde el umbral de la memoria", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 118-121.

"Tadeusz Kantor escribe sobre *Wielopole, Wielopole*", Tadeusz Kantor, **19-20**. textos (octubre 1981): 18-23.

"*Wielopole, Wielopole*, de Tadeusz Kantor", **19-20**. textos (octubre 1981): 24-72.

#### **Woyzeck**

"Caracas 81. Studio K. de Hungría: *Woyzeck*, de Büchner. Como una encefalona", **19-20** (octubre 1981): 77-78.

"Caracas 81. Comprometer al espectador", Jerónimo López Mozo, **19-20** (octubre 1981): 79-81.

## **X**

#### **Xano, xano**

"*Xano, xano*, (espectáculo insólito para una temporada teatral)", Josep Lluís Serrera, **13** (marzo-abril 1980): 31-33.

## **Y**

#### **Y nacimos un poco cojitos**

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

#### **Yéndonos**

"*Yéndonos*", José Vicente García Santamaría, **4** (junio 1974): 30-31.

#### **Yerma**

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje

cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 69-71.

"Lorca entre silencios. Notas al montaje de *Yerma* del Theatron Kessarianis", Ricard Salvat, **14** (mayo-junio 1980): 34-38.

"Teatron Kaissarianis. *Yerma*", Ricard Salvat, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 14-15.

#### **Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?**

"*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*", de Adolfo Marsillach. Una comedia muy bien traída", Alberto Fernández Torres, **18** (enero-febrero 1981): 42-43.

#### **Yo no sabía que Inglaterra era tan linda**

"Caracas 81. Bélgica: Radeis, *Yo no sabía que Inglaterra era tan linda*. La herencia del surrealismo", Johan Wambacq, **19-20** (octubre 1981): 97-99.

"Caracas 81. Radeis o el poder del gesto", Luis Matilla, **19-20** (octubre 1981): 100-101.

# Índice de compañías

## A

### A, La

"La caligüeba. La A. *Fiestas gordas del vino y del tocino. El mejor de los tesoros*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 14-15.

### A-71.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

### Actores Unidos

"Crítica de Madrid. *Antonio Ramos, 1963*", Joaquín, Fernández Sánchez, 4 (1977): 62-63.

### Adefesio-Teatro Estudio

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

### Adrià Gual, Companyia

"Companyia Adrià Gual. *Batalla de cambra*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 20-21.

"Catalunya. *Les llagrimas amargues de Petra Von Kant*. Moderno drama de consumo", Joan Abellán, 15 (julio-agosto 1980): 13-15.

"Companyia Adrià Gual. *Alta Austria*", Sergi Jover, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 33.

### Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB)

"30 años de Teatro Cata-

lán", Xavier Fàbregas, 2 (noviembre 1976): 11-17.

### Agrupación Cultural Abrense

"Galicia. Ribadavia y otros temas", Manuel Lourenzo, 4 (1977): 22-23.

### Akelarre

"*Irrintzi*, por Akelarre de Bilbao", Pedro Barea, 5 (1977): 6-7.

### Alba-70.

"Alicante. VII Ciclo de Orientación Teatral", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 11.

"Alba 70", Mercedes Jansa Anadón, 4 (junio 1974): 16-17.

### Almas Humildes

"El teatro en Badajoz", 3 (mayo 1974): 19.

### Alcava, Centro de Producción

"Proyecto Alcava. De la estabilidad y otras elementalidades", Miguel Bayón, 24 (enero 1983): 38-39.

"*El sombrero de copa*. Cuando el equívoco no es trampa", Miguel Bayón, 24 (enero 1983): 40-41.

### Algabeño

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

### Andaime

"En Lisboa con 5 grupos portugueses", 3 (mayo 1974): 27-28.

### Anexa

"Anexa", José Miguel Elvira Arechavaleta, 4 (junio 1974): 18-19.

### Animación, Teatro de

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, 11 (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

### Aquelarre

"Manuel Martínez Mediero. Desde el provincianismo hasta la cosmogonía", 3 (mayo 1974): 15-16.

### Art Quic Titèric Can Boter

"Teatro de calle. Can Boter", 19-20 (octubre 1981): 10-11.

### Arte Pau Brasil, Grupo de

"Caracas 81. Brasil: Grupo Pau Macunaíma. Brasil insólito", 19-20 (octubre 1981): 102-104.

"Caracas 81. Macunaíma. Un torrente llamado Macunaíma", Jerónimo López Mozo, 19-20 (octubre 1981): 105-107.

### Arte, Teatro del

"*El rey Lear*, abismos de pasión", Miguel Bayón, 25 (abril 1983): 99-100.

### Assemblea de Treballadors del'Espectacle (A.T.E.)

"*Don Juan* en el Born", Vincent Bernat, 3 (diciembre 1976): 17.

### Atelier 212

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

### Atelier de Louvain, L'

"Festival de Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

### Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid

"Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 12-13.

### Aula-6, Teatro

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

"Andalucía. *Parábola*. Teatro Aula-6", Manuel Llanes y Maribel Lázaro, 5 (1977): 11.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, 7 (junio 1978): 29-32.

## B

### Barraca, A

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, 11

(noviembre-diciembre 1979): 58-70.

"A Barraca. Lisboa. D. João VI", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 52-53.

"Con Helder Costa. Sobre la historia (pasada y reciente) de Portugal", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 54-55.

#### **Barraca, La**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### **Bekereke**

"Teatro de calle. Bekereke", 19-20 (octubre 1981): 21.

#### **Bernard Ortega, Compagnie**

"Compagnie Bernard Ortega. *Les precieuses ridicules. Le mariage force*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 40-41.

#### **Bochica**

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

#### **Bonecreiro, Os**

"En Lisboa con 5 grupos portugueses", 3 (mayo 1974): 27-28.

"A Grande Imprecação diante das muralhas da cidade", 3 (mayo 1974): 29.

#### **Bread and Puppet**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

#### **Bruixes de dol**

"Bruixes de dol. *L'hostal de les tres camèlies*", Araceli Bruch, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 18-19.

#### **Buenos Ayres, Teatro de los**

"El precio, de Miller, por Teatro de los Buenos Ayres. El rigor como médula", Miguel Bayón, 22 (mayo 1982): 64-65.

#### **Búho, El**

"Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*", Xavier

Fàbregas, 4 (1977): 64-65.

"II Muestra de Teatro Itinerante en Latinoamérica. El Búho, A Comuna y el Grupo Gitano Andalúz, representantes europeos". Simón del Desierto, 6 (enero-febrero 1978): 8-10.

"De San Pascual a San Gil, de Domingo Miras. El Búho. Lo que está en juego", Alberto Fernández Torres, 15 (julio-agosto 1980): 44-45.

#### **Bustric**

"Teatro de calle. Bustric", 19-20 (octubre 1981): 8-9.

## **C**

#### **C.N.I.N.A.T.**

"Teatro para niños. La política del desprecio", Luis Matilla, 11 (noviembre-diciembre 1979): 2-5.

"Teatro para niños. C.N.I.N.A.T.: los viejos fantasmas nunca mueren", Manuel Cantera Arroyo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 6-9.

"C.N.I.N.A.T. *Don Duarados*", Carmen Martín Gaité, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 16-17.

"Cartas al director. CNI-NAT sigue la polémica", Julia Martínez y Vicente Gisbert, 13 (marzo-abril 1980): 2 y 34.

#### **Caligüeba, La**

"La caligüeba. La A. *Fiestas gordas del vino y del tocino. El mejor de los tesoros*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 14-15.

#### **Campesino, Teatro**

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

#### **Campolide, Grupo de Teatro de**

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, 11

(noviembre-diciembre 1979): 58-70.

#### **Can-non**

"Yéndonos", José Vicente García Santamaría, 4 (junio 1974): 30-31.

#### **Carátula, La**

"El verí del teatro. La Carátula", Josep Lluís Sirera, 17 (noviembre-diciembre 1980): 60.

#### **Carnestoltes**

"Carnestoltes y sus *Memòires de la coentor*", Josep Lluís Sirera, 7 (junio 1978): 20-22.

#### **Casa da comédia**

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, 11 (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

#### **Cátedra de Teatro Juan del Encina**

"El Arcipreste de Hita y sus coplas", Mariano de Andrés, 5 (julio 1974): 35-36.

#### **Caterva**

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.

"Aproximación teatral a la revolución de Asturias", J.R.B., 6 (enero-febrero 1978): 24-26.

#### **Caterva, La**

"Caterva en Logroño o el santo oficio inquisidor de los cronistas", 3 (diciembre 1976): 37.

#### **Cazuela, La**

"Teatro en Alicante", M. Silvestre, 4 (junio 1974): 13-15.

#### **Celobert, Teatre del**

"Plany en la mort d'Enric Ribera. Dos comentarios", Joan Manuel Gisbert y Ángel Alonso, 7 (junio 1978): 12-15.

#### **Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya**

"Peer Gynt en el Centro Generalitat. Un montaje de nuevo rico", Xavier Fàbregas, 24 (enero 1983): 47-49.

"Deixeu-me ser marinero.

Del sainete al mito", Xavier Fàbregas, 25 (abril 1983): 90-92.

#### **Centro Dramático de Badajoz**

"En el Teatro Romano de Mérida. La guerra privada de D. Juan de Ávalos", 15 (julio-agosto 1980): 30-31.

"En el Teatro Romano de Mérida. Una *Lisístrata* indecente", Manuel Martínez Mediero, 15 (julio-agosto 1980): 31-33.

"Centro Dramático de Badajoz. Diez años de resistencia", José Manuel Villafaina, 25. textos (abril 1983): 5-12.

#### **Centro Dramático Nacional (C.D.N.)**

"La política teatral de U.C.D. El Centro Dramático Nacional", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 8-11.

"C.D.N. Materiales de derribo", Moisés Pérez Coterillo, 10 (septiembre-octubre 1979): 34-38.

"Retrato de dama con perro, de Luis Riaza en el C.D.N. Ceremonias del poder y la muerte", Alberto Fernández Torres, 10 (septiembre-octubre 1979): 39-41.

"Los Veraneantes. ¿Qué hacías en la revolución, Ajejo Maximovich?", Ángel García Pintado, 12 (enero-febrero 1980): 4-8.

"Los Veraneantes. Realismo y naturalismo", Ángel Fernández-Santos, 12 (enero-febrero 1980): 9-12.

"Los Veraneantes. Crepúsculo de la burguesía", Carlos Gortari, 12 (enero-febrero 1980): 12-14.

"Los baños de Argel. El teatro de Cervantes ¿Modernidad o arqueología?", Joaquín Casaldueño, 12 (enero-febrero 1980): 15-17.

"Los baños de Argel. La cruz y la media luna", Robert Marrast, 12 (enero-febrero 1980): 18-21.

"Los baños de Argel. Cervantes en manos de Nieva", Enrique Buendía, 12



(enero-febrero 1980): 22-24.

"Madrid. *Las bragas*, de Sternheim. El buen burgués, funcionario de la mediocridad", Enrique Buendía, **14** (mayo-junio 1980): 44-45.

"*Motín de Brujas*, de Josep Maria Benet i Jornet. Un texto hinchado», Alberto Fernández Torres, **15** (julio-agosto 1980): 46-47. "*Ejercicios para equilibristas*. Todos andamos por el filo de una navaja", Fernando Lázaro Carreter, **15** (julio-agosto 1980): 48-50. "Las cuentas del C.D.N., un delicado balance", Eduardo Alba, **16** (septiembre-octubre 1980): 48-51.

"Balance oficial de la temporada 79-80 en el C.D.N.", **16** (septiembre-octubre 1980): 52-53.

"CDN: *La velada en Benicarló*, de Azaña. La república en el banquillo", Alberto Fernández Torres, **17** (noviembre-diciembre 1980): 50-51.

"*El pato silvestre*, de Henrik Ibsen. Melodrama crítico sobre el jacobinismo moral", Carlos Gortari, **22** (mayo 1982): 66-67.

"*La Dorotea*. Lo moderno del amor", Miguel Bayón, **25** (abril 1983): 93-94.

#### **Centro Internacional de Creaciones Teatrales**

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, **10** (septiembre-octubre 1979): 68-73.

#### **Chêne Noir, Le**

"*Los ojos del león* por Le Chêne Noir de Avignon. Un mordisco al cine", Pedro Barea, **24**, textos (enero 1983): 20-21.

#### **Cinque**

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

#### **Circo Aligre**

"Llega el Circo Aligre. Emoción contra el muermo", Miguel Bayón, **18** (enero-febrero 1981): 58-60.

#### **Cizalla**

"*Cronicón del Medioevo*", Miguel Verdú, **3** (mayo 1974): 32-33.

"Cizalla: la irresponsabilidad y el Teatro Independiente", Miguel Verdú, **3** (mayo 1974): 33.

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

#### **Claca Teatre**

"Claca Teatre. *Mori el merma*. (Muñecos, máscaras, objetos y decorados de Joan Miró)", **8-9** (septiembre 1978): 16-20.

#### **Clan de los españoles, El**

"El teatro en Badajoz", **3** (mayo 1974): 19.

#### **Club de Teatro**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Cobaya**

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

#### **Cobre de Caracas, Grupo**

"Caracas 81. Venezuela: Grupo Cobre de Caracas. *Fin de round*. Una victoria para los vencidos", **19-20** (octubre 1981): 92-94.

"Caracas 81. Alrededor de *Fin de round*", Lauro Olmo, **19-20** (octubre 1981): 95-96.

#### **Collectivo Isabella Morra**

"Collectivo Isabella Morra. *Maria Stuarda*", **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 18-19.

#### **Comediantes de San Telmo**

"Crítica de Madrid. *Orquesta de señoritas*", Alberto Fernández Torres, **5** (1977): 55-56.

#### **Comediants, Els**

"Els Comediants. Un nuevo espacio teatral", Xavier Fàbregas, **15** (julio-agosto 1980): 4-7.

"Els Comediants. En el filo de la lucidez y la locura", Ángel Alonso, **15** (julio-agosto 1980): 8-12.

#### **Comedias la Favorita, Compañía de**

"*Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*, de Dario Fo. La caricatura se come a la sátira", Joan Abellán, **22** (mayo 1982): 58-59.

#### **Comicos, Os**

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

#### **Cómicos de la legua, Los**

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, **4** (1977): 17-21.

"*El jardín de la oca*, último espectáculo de Cómicos de la legua. Comunes también", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 33.

#### **Comuna, A**

"En Lisboa con 5 grupos portugueses", **3** (mayo 1974): 27-28.

"A Ceia", Moisés Pérez Coterillo, **3** (mayo 1974): 30.

"A Comuna", Carlos Sánchez, **5** (julio 1974): 10-12.

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

#### **Comune, La**

"Dario Fo, un italiano... en París", Hervé Petit, **2** (abril 1974): 15.

"*Muerte accidental de un anarquista*. Notas", La Comune, **5**, textos (1977): 10-11.

#### **Confetti, Teatre de**

"Teatre de Confetti. *Blancarosa sirena de la mar blava*", **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 44.

#### **Conjunto de Danza Nacional**

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 69-71.

#### **Cornucopia, Teatro da**

"En Lisboa con 5 grupos portugueses", **3** (mayo 1974): 27-28.

"T. da Cornucopia", **5** (julio 1974): 14-15.

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

"Portugal. De Plauto a Cecilia Miereles", Carlos Porto, **14** (mayo-junio 1980): 66-67.

#### **Corral de la Pacheca**

"Crítica de Madrid. Los dos últimos estrenos de Nieva. *La Paz. Delirio del amor hostil*", Moisés Pérez Coterillo, **7** (junio 1978): 72-74.

#### **Cricot 2.**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

"Caracas 81. Polonia: Cricot 2, *Wielopole, Wielopole*. Tadeusz Kantor, reinventar la vanguardia", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 114-117.

"Caracas 81. *Wielopole, Wielopole*. Desde el umbral de la memoria", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 118-121.

#### **Crótalo**

"*El adefesio*", **3** (mayo 1974): 8-9.

"Crótalo: la profesionalización", **3** (mayo 1974): 9-10.

#### **Cuadra, La**

"*Quejío...* dos años después", María Angeles Sánchez, **4** (junio 1974): 32-34.

"Un grito de alarma", Mercedes Jansa Anadón, **4** (junio 1974): 34.

"La Cuadra. Sevilla. La dulce estética de Andalu-

*cía amarga*", Miguel Mata Velazco, **11** (noviembre-diciembre 1979): 52-54.

## D

### Dagoll Dagom

"Crítica de Barcelona. *No hablaré en clase*", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 57-58.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

"Dagoll Dagom: *Antaviana*, de Pere Calders. Una invasión de realismo mágico", Joan Manuel Gisbert, **10** (septiembre-octubre 1979): 58-59.

### Denok, Cooperativa

"Vitoria: la cooperativa Denok estrena *Soledades y El Relievo*", Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 32.

"*El gran filón*. Equilibrio y filigrana", Pedro Barea, **12** (enero-febrero 1980): 44-45.

"Denok: *El rayo colgado*, de Francisco Nieva. En busca de la totalidad", Pedro Barea, **17** (noviembre-diciembre 1980): 48-49.

### Ditirambo

"Ditirambo, del embudo a la zapatilla", **2** (abril 1974): 18-19.

"Un trabajo para Ditirambo", Francisco Nieva, **2** (abril 1974): 20-21.

"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", José Miguel Elvira, **2** (abril 1974): 21.

"Mesa redonda con Ditirambo", Mercedes Jansa y Alberto Fernández Torres, **2** (abril 1974): 22-23.

### Divina Vallesana, La

"La Divina Vallesana. *Bloody Mary Show*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 34.

### Donne, Teatro delle

"Teatro delle Donne. *Due*

*donne di provincia. La casalinga e da buttare?*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 46-47.

## E

### Egi Billa

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

### Elementaire, Théâtre

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

### Elfs, Els

"Els Elfs. *Nodreix l'amor*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 35.

### Enric Majó, Compañía de

"*Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Una potente realidad escénica", Joan Abellán, **22** (mayo 1982): 51-55.

### Ensayo Uno en Venta

"*Anfitrión, pon tus barbas a remojar*", María Ángeles Sánchez, **2** (abril 1974): 33.

"El compromiso del actor ante el Teatro Independiente", Ensayo Uno en Venta, **5** (julio 1974): 4-6 y 30.

### Entaulat, L'

"L'entaulat: *Mort el gos, queda la rabia*. Estreno con la libertad de expresión de fondo", Josep Lluís Sirera, **7** (junio 1978): 22-23.

### Equip, L'

"L'Equip. *La veu humana*", Víctor Oller, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 36.

### Escambray, Teatro

"El Escambray y Cubana de Acero. Militancia y revolución", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 62-65.

### Escola Dramática Galega

"Escola Dramática Galle-

ga. *A noite vai coma un rfo. Muller de mulleres*", Alvaro Cunqueiro, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 38-39.

### Espectacles de pista i orquestrina, Companyia d'

"Companyia d'espectacles de pista i orquestrina. *Vida, proces i mort d'en Francesc Ferrer i Guardia*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 22-23.

### Esperpento

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

### Esperpento de Sevilla

"Esperpento de Sevilla", María Ángeles Sánchez, **5** (julio 1974): 23-29.

"*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, por el grupo Esperpento de Sevilla". Margarita Caffarena González, **7** (junio 1978): 25-26.

### Espolón del Gallo, El

"Crítica de Madrid. *Muerte accidental de un anarquista*", Alberto Fernández Torres, **7** (junio 1978): 74-75.

### Estable de Zaragoza, Teatro

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

### Estable del País Valenciano, Teatro

"País Valencià. Teatre Estable del P.V.: *De algún tiempo a esta parte*. Homenaje a Max Aub", Josep Lluís Sirera, **15** (julio-agosto 1980): 16-17.

"Teatro Estable del País Valenciano. *De algún tiempo a esta parte*", Josep Renau, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 52.

### Estudiantes da Universidade de Coimbra, Teatro dos

"Sitges-82. Dos Estudian-

tes. Coimbra ... del Teatro peregrino", Alfonso Sastre, **24**. textos (enero 1983): 18-19.

### Estudio, Teatro

"*Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma*. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 69-71.

### Estudio de La Habana, Teatro

"Teatro Estudio de La Habana. *Bodas de Sangre*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 10-11.

### Estudio Lebrijano, Teatro

"*El retablo del flautista*", **3** (mayo 1974): 13.

### Experimental de Barcelona, Teatre

"Metropolità de Barcelona. Teatro en una estación de metro", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 14-18.

"*Rebel Delirium*. Memorial de agravios sobre la homosexualidad", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 19-20.

"En defensa del teatro experimental", T.E.B., **6** (enero-febrero 1978): 20.

### Experimental do Cascais, Teatro

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

### Experimental do Porto, Teatro

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

## F

### Farándula

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

#### **Feliu Formosa**

"Crítica de Barcelona. *Aula Brecht*", Joan Manuel Gisbert, **7** (junio 1978): 71.

#### **Feroz, Teatro**

"*Mort accidental d'un anarquista y Operació Ubú*. El teatro feroz", Joan Abellán, **18** (enero-febrero 1981): 10-16.

#### **Fortune, Teatro della**

"Teatro de calle. Teatro della Fortuna", **19-20** (octubre 1981): 6-7.

#### **Fronterizo, Teatro**

"Teatro Fronterizo. *La noche de Molly Bloom*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 30-31.

"Tiempo de monólogos. El Teatro Fronterizo. *Molly Bloom*, la carne que se afirma", Joan Manuel Gisbert, **13** (marzo-abril 1980): 10-11.

"Sitges'80. *Naque*, premio Artur Carbonell", Moisés Pérez Coterillo, **16** (septiembre-octubre 1980): 41.

"Teatro Fronterizo. *Naque*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 46.

"Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia", José Sanchis Sinisterra, **21** (marzo 1982): 29-35.

"Análisis de los componentes discursivos del texto", José Sanchis Sinisterra, **21** (marzo 1982): 36-37.

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, **24**. textos (enero 1983): 25-27.

## **G**

#### **G.A.T. (Grup Acció Teatral)**

"G.A.T. *Farsa infantil de la cabeza del dragón*", Ricard Salvat, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 26-27.

#### **G.I.T. (Grupo Internacional de Teatro)**

"Optar por un teatro de clase", Andrés Cienfuegos y M. Ruffolo, **2** (noviembre 1976): 18-21.

"*Galileo Galilei*, de Brecht, por el G.I.T. Del teatro a la aritmética", Alberto Fernández Torres, **12** (enero-febrero 1980): 34-35.

#### **GAD**

"Madrid. GAD: *Sade en el Boudoir*. Trilista, sulfúrico y canela", Manuel Cantera Arroyo, **14** (mayo-junio 1980): 48-50.

"*Sade en el boudoir*. Contracrítica", Manuel Cantera Arroyo, **16** (septiembre-octubre 1980): 2.

#### **Galpón, El**

"I Muestra de Teatro Latinoamericano en España", Jerónimo López Mozo, **14** (mayo-junio 1980): 61-63.

"El Galpón: casi la historia del teatro independiente uruguayo", Luis Matilla, **14** (mayo-junio 1980): 64-65.

#### **Gall Groc**

"Gall Groc del Casino de Prado. *Guernika*", Ángel Berenguer, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 24-25.

#### **Gayo Vallecano, El**

"*Ahola no es de leil*, de Alfonso Sastre. Tragedia mínima", Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 36-38.

"El Gayo Vallecano: *Ligazón, La rosa de papel*. Valle-Inclán con sordina", Miguel Bayón, **17** (noviembre-diciembre 1980): 56-57.

"*Perdona a tu pueblo, señor*, por el Gayo Vallecano. Margallo por sus fueros", Miguel Bayón, **22** (mayo 1982): 62-63.

#### **GETH (Grup d'estudis teatrals d'Horta)**

"El fracaso de *Sopa de polastre amb ordi*, o el público no siempre tiene razón", Joan Abellán, **8-9** (septiembre 1978): 21-24.

#### **Gitano Andaluz, Teatro**

"Teatro gitano andaluz: Ay,

*ciudad de los gitanos*", Manuel Llanes, **7** (junio 1978): 26-28.

#### **Goliardos, Los**

"Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, **2** (abril 1974): 25-30.

#### **Gran Compañía, La**

"La gran Compañía. *Historias de Maja*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 37.

#### **Grenier de Toulouse**

"Grenier de Toulouse. *Mariana Pineda*", Jean Clau-de Bastos, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 12-13.

#### **Grup-4.**

"En Lisboa con 5 grupos portugueses", **3** (mayo 1974): 27-28.

"Grupo-4", Carlos Sánchez, **5** (julio 1974): 13-14.

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

## **H**

#### **Hoje, Teatro**

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

## **I**

#### **Imprevisto, Teatro**

"Teatro de calle. Teatro Imprevisto", **19-20** (octubre 1981): 25.

#### **Inttxixu**

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, **4** (1977): 17-21.

#### **IRAA, Teatro dell'**

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", Guillermo Heras, **24**. textos (enero 1983): 25-27.

"Teatro dell'IRAA. Hijos de Artaud", Ángel García Pineda, **24**. textos (enero 1983): 27-28.

#### **Ives Joly**

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

## **J**

#### **Joglars, Els**

"Els Joglars", Concha Lacarra, **4** (junio 1974): 21-25.

"*La torna*", Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 3.

"*La torna*. Dos documentos", **6** (enero-febrero 1978): 4.

"¡Hola amics!", Els Joglars, **7** (junio 1978): 1.

"¿De qué libertad de expresión hablamos?", Javier Maqua, **8-9**. textos (septiembre 1978): 2-8.

"Los abogados hacen balance", Abogados defensores de Els Joglars, **8-9**. textos (septiembre 1978): 9.

"Cronología. Els Joglars", **8-9** (septiembre 1978): 10-32.

"*La torna*, en la memoria", Gonzalo Pérez de Olaguer, **8-9**. textos (septiembre 1978): 32-35.

"Els Joglars. Un intento de lectura", Xavier Fàbregas, **8-9**. textos (septiembre 1978): 36-40.

"*La torna*, de Els Joglars, **8-9**. textos (septiembre 1978): 43-65.

"Sentencia del Consejo de Guerra. *La torna*", **8-9**. textos (septiembre 1978): 66-71.

"*M-7 Catalònia*, de Els Joglars. ¿Demoler un Belén?", Joan Abellán, **10** (septiembre-octubre 1979): 55-57.



"L'Odissea. El vientre de Els Joglars fecundo sigue", Joan Manuel Gisbert, **11** (noviembre-diciembre 1979): 49-51.

"Laetius, o el camino hacia el holocausto atómico", Xavier Fàbregas, **16** (septiembre-octubre 1980): 16-17.

"Els Joglars en perspectiva", Joan Abellán, **21**. textos (marzo 1982): 2-11.

"20 años en la moviola de papel", Jerónimo López Mozo, **21**. textos (marzo 1982): 12-27.

"Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro. Entrevista con Albert Boadella", Moisés Pérez Coterillo, **21**. textos (marzo 1982): 29-37.

"Atentado a la complicidad", Moisés Pérez Coterillo, **21**. textos (marzo 1982): 39-41.

"Cronología. Els Joglars", **21**. textos (marzo 1982): 43.

#### Juan Tena Ballet-Drama

"Juan Tena Ballet-Drama. *Madame Liuvob*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 38.

#### Julián Romea, Compañía

"Biografía de algunos miembros de la Compañía Julián Romea", **24**. textos (enero 1983): 68-69.

"Biografía. Compañía Julián Romea", **24**. textos (enero 1983): 72.

"Reperto. *Federico*, de la Compañía Julián Romea", **24**. textos (enero 1983): 72.

## K

#### Kaddish, Grup

"Grup Kaddish. *Una temporada a l'infern*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 28-29.

#### Kaskade

"Teatro de calle. Kaskade", **19-20** (octubre 1981): 29.

#### Kazuo Oono

"Caracas 81. Japón: Kazuo Oono. *Admirando Argentina*. La memoria perfecta de Kazuo Oono", Georges Banu, **19-20** (octubre 1981): 87-90.

"Caracas 81. Kazuo Oono. Un joven de 75 años", **19-20** (octubre 1981): 91.

#### Kessarianis, Theatron

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Theatron Kessarianis. *Ifigenia en Aulida*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

"Lorca entre silencios. Notas al montaje de *Yerma* del Theatron Kessarianis", Ricard Salvat, **14** (mayo-junio 1980): 34-38.

"Teatron Kaissarianis. *Yerma*", Ricard Salvat, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 14-15.

#### Klarateatern

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

## L

#### Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo

"Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo. *Los sapos de Vetusta*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 32.

#### Lebrel Blanco, El

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

"*Carlismo y música celestial*. El Lebrel Blanco de Pamplona", Pedro Barea, **5** (1977): 8-9.

"Navarra: Festivales, premios y *La puñeta*", Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 30.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

"El Lebrel Blanco. *Utrunque Reditur*", El Lebrel Blanco, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 50.

#### Lebrijano, Teatro

"Juan Bernabé, 10 años después", Jerónimo López Mozo, **21** (marzo 1982): 3-4.

#### Lejanía

"Teatro de calle. Lejanía", **19-20** (octubre 1981): 22.

#### Libre, Teatro

"Teatro Libre: *La curva y Las aves*", José Vicente García Santamaría, **1** (marzo 1974): 25.

"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, **4** (junio 1974): 27-28.

#### Lindsay Kemp, Compañía de

"Esencia teatral del relato de Genet", Francisco Nieva, **7** (junio 1978): 38-41.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

"El Teatro Principal de Valencia cumple 150 años. *Duende*. Lindsay Kemp atrapado en la fascinación de Lorca", Josep Lluís Siera, **23** (julio 1982): 57-61.

#### Lliure, Teatre

"Teatre Lliure. ¡Salud!", Ángel Alonso, **3** (diciembre 1976): 12-13.

"El teatro para quienes lo trabajan", Ángel Alonso, **3** (diciembre 1976): 14-15.

"Teatre Lliure, 2ª temporada", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 21-22.

"El Lliure hace balance", **6** (enero-febrero 1978): 22-23.

"Crítica de Barcelona. *Leonci i Lena*", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 58-59.

"Crítica de Barcelona. *Titus Andronicus. Hedda Gabler*", Joan Manuel Gisbert, **7** (junio 1978): 64.

"*La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona", Joan Abellán, **8-9** (septiembre 1978): 25-28.

"Teatre Lliure. *La bella He-*

*lena*. La teoría del circunloquio", Xavier Fàbregas, **10** (septiembre-octubre 1979): 60-61.

"Teatre Lliure. *Les tres germanes*. Lluís Pasqual, ¿un mago de la impostura?", Joan Abellán, **11** (noviembre-diciembre 1979): 44-48.

"Barcelona. Teatre Lliure: *Jordi Dandín*, de Molière. Un estudio sobre el realismo dramático", Xavier Fàbregas, **14** (mayo-junio 1980): 54-56.

"Conversación con Lluís Pasqual. El Lliure / Genet / *El Balcó*", Joan Abellán, **16** (septiembre-octubre 1980): 59-68.

"*Fulgur i mort de Joaquín Murieta*. Neruda en el Lliure", Xavier Fàbregas, **22** (mayo 1982): 56-57.

"*Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu. La tercera versión de un clásico", Xavier Fàbregas, **23** (julio 1982): 12-15.

#### Lola Herrera, Compañía

"Tiempo de monólogos. *Cinco horas con Mario*. Capilla ardiente muy concurrida", Anselmo Peris, **13** (marzo-abril 1980): 6-7.

#### Luna, Teatro de la

"Teatro de la luna. *Pim, pam, pum*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 49.

## M

#### Maestro Escalillas, El

"Teatro de calle. El Maestro Escalillas", **19-20** (octubre 1981): 24.

#### Magic Circus

"¡Bienvenido! Magic Circus", **17** (noviembre-diciembre 1980): 31-36.

"*Melodies du Malheur. Strip tease bajo cero*, de le Grand Magic Circus", traducción de Moisés Pérez Coterillo y Sylvie Caudan, **17** (noviembre-diciembre 1980): 37-45.

"Juguete envenenado. *L'histoire du soldat*, del Magic Circus", Miguel Bayón, **24** (enero 1983): 84-85.

#### **Mama, La**

"Bogotá: La Mama en la calle", Guillermo Heras, **3** (mayo 1974): 21-22.

"USA in Spain. *Corfax*", Jesús G. Requena, **5** (julio 1974): 31-33.

"Dos horas después... Entrevista con ETC de La Mama", José Miguel Elvira Arechavaleta, **5** (julio 1974): 33-34.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Margen**

"Aproximación teatral a la revolución de Asturias", J.R.B., **6** (enero-febrero 1978): 24-26.

#### **María Paz Ballesteros**

"Teresa de Ávila. Monólogo sacro", Miguel Bayón, **22** (mayo 1982): 68.

#### **Mario Valdez**

"Mario Valdez. Espectáculo de mimo", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 30.

#### **Marionetas de San Lourenço y O Diabo**

"Marionetas de San Lourenço y O Diabo. *Don Quijote de La Mancha*", Pedro Barea y José Alberto Gil, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 24-25.

#### **Marionetteatern**

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

#### **Marismas, Teatro de las**

"Teatro de calle. Teatro de las marismas", **19-20** (octubre 1981): 23.

#### **Marot**

"Marot. *En Sergi i la màquina dels temps*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 39.

#### **Mediodía, Teatro del**

"I Festival de Teatro Inde-

pendiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

"Sevilla. *La sonata de Kreutzer*, de Tolstoi / T. del Mediodía. Ética y estética del matrimonio burgués", Miguel Mata Velazco, **14** (mayo-junio 1980): 58-60.

#### **Mentidero, Teatro del**

"Tiempo de monólogos. El poder evocador de la palabra. *Legionaria*", Manuel Cantera Arroyo, **13** (marzo-abril 1980): 8-9.

#### **Metropolità, Teatre**

"*Bent*, de Martin Sherman. Aún muchas más nueces que ruido", Joan Abellán, **23** (julio 1982): 16-19.

#### **Mítaro, Grupo**

"*Rebelión de los objetos*", Mercedes Jansa Anadón, **4** (junio 1974): 35.

## **N**

#### **Nederlands Toneel Gent**

"La *Lisistrata* flamenca de Doufexis. Lo obsceno también es bello", Ángel García Pintado, **24**. textos (enero 1983): 29-30.

"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", Moisés Pérez Coterillo, **24**. textos (enero 1983): 31-32.

#### **Negro de Praga, Teatro**

"La nueva visita del Teatro Negro de Praga. La asepsia puede matar", Ángel García Pintado, **18** (enero-febrero 1981): 55-57.

#### **Nepszinhas**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Nosotros**

"Nosotros. *Trabajo práctico nº 11*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 40.

#### **Núcleo**

"Teatro de calle. Núcleo", **19-20** (octubre 1981): 28.

#### **Nuevo Mundo, Teatro**

"La conferencia de Jorge Díaz", Concha Lacarra, **4** (junio 1974): 29.

"*Los alacranes y las hormigas*", María Ángeles Sánchez, **4** (junio 1974): 29-30.

#### **Nuevo Teatro de Pantomima**

"Nuevo Teatro de Pantomima. *La madriguera. Moneñas*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 8-9.

#### **Nuria Espert, Compañía de**

"Crítica de Barcelona. *Divinas Palabras*", Ángel Alonso, **2** (noviembre 1976): 51-52.

"Crítica de Barcelona. *Una altra Fedra, si us plau*", Joan Manuel Gisbert., **7** (junio 1978): 66.

## **O**

#### **Odin Teatret**

"El último estreno de Odin. *El millón*", Xavier Fàbregas, **11** (noviembre-diciembre 1979): 17-18.

"Teatro de calle. Odin Teatret", **19-20** (octubre 1981): 12-13.

#### **Oficina de Teatro e Comunicação**

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

#### **Olla, Producciones Teatrales, L'**

"L'Olla, de Arenys de Mar. *La Puntaire* (o la otra cara de la virtud)", Xavier Fàbregas, **13** (marzo-abril 1980): 28-30.

#### **Opera dei burattini 'La Scaiola'**

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan

Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

#### **Orain**

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.

## **P**

#### **P.T.V. (Pequeño Teatro de Valencia)**

"Pequeño Teatro de Valencia. *Las mariposas*", Concha Lacarra, **1** (marzo 1974): 21-23.

"Pequeño Teatro de Valencia", N.Bonmatí y G.Heras, **2** (abril 1974): 7-9.

#### **Patacada Teatre Popular, La**

"La Patacada Teatre Popular. *La tierra de Alvargonzález*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 41.

#### **Pax**

"El teatro en Badajoz", **3** (mayo 1974): 19.

#### **Phantom Captain, The**

"The Phantom Captain. Espectáculos de animación", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 44-45.

#### **Pierre Lambert**

"Las metamorfosis de Robinson. *Los tres naufragios*", Luis Riaza, **24**. textos (enero 1983): 22-24.

#### **Potlach**

"Teatro de calle. Potlach", **19-20** (octubre 1981): 26-27.

#### **Pueblo de Rostok, El Teatro del**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Pupí, I**

"Caracas 81. Italia, I Pupí", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 68-70.

## R

### Radeis, Teatro

"Caracas 81. Bélgica: Radeis. *Yo no sabía que Inglaterra era tan linda*. La herencia del surrealismo", Johan Wambacq, **19-20** (octubre 1981): 97-99.

"Caracas 81. Radeis o el poder del gesto", Luis Matilla, **19-20** (octubre 1981): 100-101.

### Rajatabla

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

"Tres momentos en la vida de Rajatabla. Pulso de madurez, audacia de adolescentes", Moisés Pérez Coterillo, **23**. textos (julio 1982): 1-5.

"Rajatabla. Mucho más que una década", Moisés Pérez Coterillo, **23**. textos (julio 1982): 6-16.

"Biografía. Carlos Giménez", **23**. textos (julio 1982): 17.

"*El Bolívar*, de Rajatabla", Juan Carlos Núñez, **23**. textos (julio 1982): 24-25.

"García Lorca y la muerte", Santiago Magariños, **23**. textos (julio 1982): 81-83.

"Apuntes para una puesta en escena", Carlos Giménez, **23**. textos (julio 1982): 84-87.

"Reperto. *Muerte de García Lorca*, de Rajatabla", **23**. textos (julio 1982): 88-89.

"Reperto. *El Bolívar*, de Rajatabla", **23**. textos (julio 1982): 26-27.

### Ribera, Teatro de la

"Aragón. Dos estrenos del Teatro de la Ribera. I. Casi una historia de amor", Francisco Ortega, **15** (julio-agosto 1980): 25-27.

"Teatro de la Ribera. *Fe, esperanza y caridad. Historias de un jardín*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 31.

### Rodante Puertorriqueño, Teatro

"Estrénar en Nueva York", George E. Wellwarth, **15** (julio-agosto 1980): 42-43.

### Rogle, El

"Homenatge a Florenti Monfort", Concha Lacarra, **4** (junio 1974): 12.

## S

### Sala Villarroel, Compañía de la

"Crítica de Barcelona. *Un home es un home*", Gonzalo Pérez de Olaguer, **4** (1977): 65.

### Salamandre, Theatre de la

"Caracas 81. Francia: Theatre de la Salamandre, *Britannicus*, de Racine. Como en Versalles", **19-20** (octubre 1981): 108-110.

### Sankai Juku

"Caracas 81. Japón. Sankai Juku: *El muchacho de la cabeza rapada*. Erotismo y perversión", **19-20** (octubre 1981): 82-83.

"Caracas 81. *El muchacho de la cabeza rapada*. Una sabiduría de siglos". Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 84-86.

### Schaubühne

"La Schaubühne de Berlín, un teatro modélico", Genevieve Dieterich, **7** (junio 1978): 34-37.

"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, **22** (mayo 1982): 24-34.

"Entrevista con Peter Stein", Franco Quadri, **22** (mayo 1982): 35-50.

### Seiva Trupe

"Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.

### Show Dance, The

"The Show Dance. *Mayurbhanj Orissa Show*", Sunil Kothari, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 16-17.

### Sinia, La

"La Sinia. *Plets i Olles*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 42.

### Soleil, Théâtre du

"Solidaridad con el Théâtre du Soleil", Hervé Petit, **1** (marzo 1974): 20.

"Festival de Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, **10** (septiembre-octubre 1979): 68-73.

"Sitges. Maratón '79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Ariane Mnouchkine, suma comadrón del Théâtre du Soleil", Joan Manuel Gisbert, **13** (marzo-abril 1980): 50-54.

### Stary Teatr

"Caracas 81. Polonia. Stary Teatr. *Nastasja Filippovna*. Wajda, director de escena", **19-20** (octubre 1981): 71-73.

"Caracas 81. *Nastasja Filippovna*. Actores hasta el límite", Josep Maria Benet i Jornet, **19-20** (octubre 1981): 74-76.

### Studio K. de Hungría

"Comprometer al espectador", Jerónimo López Mozo, **19-20** (octubre 1981): 79-81.

## T

### T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero)

"T.B.O. por un teatro de clase", T.B.O., Teatro de Barrio Obrero, **5** (1977): 46-48.

### T.E.C.

"Notas al Método del T.E.C.", Enrique Patiño, **1**. textos (marzo 1974): 13-30.

### T.E.C. (Teatro Estable Castellano)

"Tío Vania, de A. Chejov por el TEC. Cadáveres perfumados", **10** (septiembre-octubre 1979): 47-48.

"*La dama boba*: montaje del TEC. Una elección poco justificada", Alberto Fernández Torres, **12** (enero-febrero 1980): 32-33.

"A propósito de *El cero transparente*", William Layton, **13** (marzo-abril 1980): 16-17.

"TEC. El calvario hacia el local que no existe", Miguel Bayón, **13** (marzo-abril 1980): 18-19.

"Madrid. Tres proyectos de salas estables", J.A.G., **14** (mayo-junio 1980): 15-16.

"Madrid. *El cero transparente*, Alfonso Vallejo/TEC. Sí, pero no", Alberto Fernández Torres, **14** (mayo-junio 1980): 46-47.

"TEC: *La señora tártara*, de Francisco Nieva. Pensar, peligro de muerte", Alberto Fernández Torres, **17** (noviembre-diciembre 1980): 46-47.

"*Aquí no paga nadie*. Tenacidad", Miguel Bayón, **25** (abril 1983): 96-97.

### T.E.I.

"*Los acreedores*, de August Strindberg", Alberto Fernández Torres, **1** (marzo 1974): 26.

"*Mambru se fue a la guerra*", Mercedes Jansa Anadón, **3** (mayo 1974): 34.

"Crítica de Madrid. Preludio para una fuga", Alberto Fernández Torres, **6** (enero-febrero 1978): 56-57.

### T.E.I. de St. Marçal

"T.E.I. de St. Marçal. *Fastos infernals*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 34-35.

### Tábano

"Hop, hop Tábano!", Enrique Buendía, **1** (marzo 1974): 12-16.

"*Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*", Alberto Fernández Torres, **3** (mayo 1974): 31.

"Crítica de Barcelona. *Cambio de tercio*", Vicent Bernat, **3** (diciembre 1976): 57-58.

"Crítica de Barcelona. Tábano, *Schweyk en la segunda guerra mundial*", Joan Abellán, **7** (junio 1978): 69-71.

"*Un tal Macbeth*, Shakespeare / Tábano. Buscando un camino", Alberto Fernández Torres, **13** (marzo-abril 1980): 20-21.



"Tábano: *Se vive solamente una vez*, de Vázquez Montalbán. Groucho tiene serias dudas", Miguel Bayón, **17** (noviembre-diciembre 1980): 54-55.

#### **Tabanque**

"*Tiempo de 98*", **3** (mayo 1974): 11-12.

"J. Arbide: en Badajoz con mucho sentimiento", **3** (mayo 1974): 12.

#### **Taetro**

"*La soldadesca*", Alberto Fernández Torres, **5** (julio 1974): 36.

#### **Taller de Amsterdam**

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

#### **Taller de Histriones**

"Taller de Histriones. *Ocho mujeres. Asintota*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 26-27.

#### **Taller de Teatro de la Universidad de Bilbao**

"*Guerra-ez*, Taller de Teatro U. Bilbao. El slogan de la reconciliación", Pedro Barea, **10** (septiembre-octubre 1979): 66-67.

#### **Taller Experimental de Teatro**

"Caracas. Taller Experimental de Teatro, *Morir soñando*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 50-51.

#### **Taller Experimental Teatral-Sitges**

"Taller Experimental Teatral-Sitges. *Pisadas. Pasos de Moebius*", Jaime Silva, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 43.

#### **Tartana, La**

"Teatro de calle. La Tartana", **19-20** (octubre 1981): 14-15.

#### **Teatresquix**

"Teatresquix. *En el Començ Començ*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 45.

#### **Teatro político de Bertold Brecht (El Político), El**

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado *Andoba*", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 66-68.

#### **Teloncillo**

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

#### **Tespis, Pequeño Teatro de Málaga**

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

#### **Tirant lo Blanc, Companyia**

"*Prometeo, ¡previsor!, mal te sienta ese nombre*, Companyia Tirant lo Blanc. Subvertir la tragedia", Josep Lluís Sirera, **17** (noviembre-diciembre 1980): 58-59.

#### **Tossal Teatre**

"*D'aquí a cent anys tots calvos*. El último jirón de *La Torna*", Joan Manuel Gisbert, **13** (marzo-abril 1980): 26-27.

#### **Tranco**

"Tranco de La Coruña. *Per omnia*", Julio Lago, **2** (abril 1974): 10-11.

"Tranco", J.L., **2** (abril 1974): 12.

#### **Trànsit, Teatre**

"Teatre del Trànsit. *Romeo i Julieta*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 32-33.

"*Els Beatles contra els Rolling Stones*. Postscriptum: de un combate soñado a un combate real", Jordi Mesalles, **21** (marzo 1982): 96-100.

"En voz alta con Jordi Mesalles. Los dulces dieciséis", Joan Abellán, **21** (marzo 1982): 101-104.

#### **Transit, Teatre del Trepà-80**

"*Trepà-80. Misteri de dolor*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 47.

#### **Troula, Cooperativa Teatral**

"*Troula, Cooperativa Teatral. Pedro Madruga, Conde de Camiña y Señor de Soutomayor*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 48.

## **U**

#### **Ubu Blau, Teatre d'**

"País Valencià. Ubu Blau: *Bulevar América*. Kafka, insólito", Josep Lluís Sirera, **15** (julio-agosto 1980): 18-19.

"Teatre d'Ubu Blau. *El cántaro roto*", Julio A. Máñez, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 51.

#### **Universidad Nacional Autónoma de México**

"Universidad Nacional Autónoma de México. *Felipe Angeles*", Hugo Gutiérrez

Vega, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.

#### **Unos del Diana**

"Unos del Diana. *Razón de amor*", Unos del Diana, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 36-37.

## **W**

#### **Wspolczesny, Teatr**

"Sitges Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Teatr Wspolczesny y Teatro Contemporáneo de Wrocław. *Operetka. Su hijita*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 48-59.

"Teatr Wspolczesny. Wrocław. *Przyrost Naturalny*", Krystyna Demska, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 22-23.

#### **Württembergische Landesbühne Eisslinguen**

"Württembergische Landesbühne Eisslinguen. *Bremer Freiheit*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 6-7.

## **Z**

#### **Zorrocloco**

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

# Índice de firmas

## A

### Abellán, Joan

"Crítica de Barcelona. Tá-bano, *Schweyk en la segunda guerra mundial*", 7 (junio 1978): 69-71.

"El fracaso de *Sopa de pollastre amb ordi*, o el públic no siempre tiene razón", 8-9 (septiembre 1978): 21-24.

"La vida del rei *Eduard II d'Anglaterra* en el Teatre Lliure de Barcelona", 8-9 (septiembre 1978): 25-28.

"M-7 *Catalònia*, de Els Joglars. ¿Demoler un Belén?", 10 (septiembre-octubre 1979): 55-57.

"Teatre Lliure. *Les tres germanes*. Lluís Pasqual, ¿un mago de la impostura?", 11 (noviembre-diciembre 1979): 44-48.

"*Descripció d'un paisatge*. Exilio y humo", 12 (enero-febrero 1980): 42-43.

"De 1 a 5.520 espectadores para la poesía escénica de Brossa", 12, textos (enero-febrero 1980): 14-17.

"Barcelona. Institut del Teatre. El actor y la ilusión olímpica", 14 (mayo-junio 1980): 51-53.

"Catalunya. *Les llagrimas amargues de Petra Von Kant*. Moderno drama de consumo", 15 (julio-agosto 1980): 13-15.

"Conversación con Lluís Pasqual. El Lliure / Genet /

*El Balcó*", 16 (septiembre-octubre 1980): 59-68.

"*Mort accidental d'un anarquista y Operación Ubu*". El teatro feroz", 18 (enero-febrero 1981): 10-16.

"Esta noche se improvisa", 21 (marzo 1982): 12-16.

"Els Joglars en perspectiva", 21, textos (marzo 1982): 2-11.

"En voz alta con Jordi Mesalles. Los dulces dieciséis", 21 (marzo 1982): 101-104.

"*Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Una potente realidad escénica", 22 (mayo 1982): 51-55.

"*Tenia dos pistolas con los ojos blancos y negros*, de Dario Fo. La caricatura se come a la sátira", 22 (mayo 1982): 58-59.

"*Marat-Sade*, para los despasionados años ochenta", 23 (julio 1982): 5-11.

"*Bent*, de Martin Sherman. Aún muchas más nueces que ruido", 23 (julio 1982): 16-19.

"*Cavall al fons*. La imagen de la imagen", 24, textos (enero 1983): 34-36.

"*Carmen*, en la arena", 25 (abril 1983): 3-8.

"*Cos de Albert Vidal*. Sin drama ni símbolos", 25 (abril 1983): 88-90.

### Aguilar, José Manuel

"Parece cosa de brujas", 1 (marzo 1974): 24.

"Festival de Vitoria. Répli-

ca", 3 (diciembre 1976): 22-23.

"La SETTAL, cara al futuro", 25 (abril 1983): 84-87.

### Alba, Eduardo

"Las cuentas del C.D.N. un delicado balance", 16 (septiembre-octubre 1980): 48-51.

### Alonso, Alfredo

"Dos opiniones sobre el futuro sindical. La necesaria unidad sindical", 2 (noviembre 1976): 32-33.

### Alonso, Ángel

"Crítica de Barcelona. *Divinas Palabras*", 2 (noviembre 1976): 51-52.

"Teatre Lliure. ¡Salud!", 3 (diciembre 1976): 12-13.

"El teatro para quienes lo trabajan", 3 (diciembre 1976): 14-15.

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", 7 (junio 1978): 12-15.

"Els Comediants. En el filo de la lucidez y la locura", 15 (julio-agosto 1980): 8-12.

### Alonso, Eduardo

"Nombres, cifras y derroteros (del teatro gallego)", 15, textos (julio-agosto 1980): 7-11.

### Altres, Pedro

"Mientras llega la libertad", 1 (octubre 1976): 43-44.

"Crítica de Madrid. *Los cuernos de Don Friolera*",

3 (diciembre 1976): 54-55.

"Crítica de Madrid. *Las galas del difunto y La hija del capitán de Valle-Inclán*", 7 (junio 1978): 76.

### Andrade, Martín

"Notas y apuntes sobre el teatro chileno", 5 (julio 1974): 16-20.

### Andrés, Mariano de

"*El Arcipreste de Hita y sus coplas*", 5 (julio 1974): 35-36.

"Diálogos en el Patio de la Autoridad", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 59-68.

### Andrés Almagro y Viana, César de

"Lo que no pudo preguntarse en el VI Congreso de la Assitej", 8-9 (septiembre 1978): 12-15.

### Anós, Mariano

"Teatro popular y romanticismo. Polémica", 2 (abril 1974): 16-17.

### Arce, Juan Carlos

"*Juana del amor hermoso*. Sombras desvanecidas", 25 (abril 1983): 97.

### Arce, Manuel J.

"Delito, condena y ejecución de una gallina", 5, textos (julio 1974): 17-58

### Arrabal, Fernando

"Arrabal: cartas a Franco y al Rey", 3 (diciembre 1976): 4-7.

"*En la cuerda floja o la ba-*

*lada del tren fantasma*", 4. textos (1977): 22-51.  
"Correspondencia de un estreno polémico. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", 4 (1977): 10-13.

#### **Arroyo, Julia**

"Teatro escolar/Teatro para niños. Noticia de unas jornadas", 6 (enero-febrero 1978): 33-36.  
"Cartas al director. El CNI-NAT contesta", 12 (enero-febrero 1980): 2.

#### **Aullón de Haro, Pedro**

"La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, 26-27. textos (diciembre 1983): 5-19.

## **B**

#### **Bablet, Denis**

"El espectáculo y sus cómplices -(ensayo incompleto)-", 19-20. textos (octubre 1981): 2-11.  
"Cricot-2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical -(ensayo incompleto)-", 19-20. textos (octubre 1981): 12-17.  
"Con Peter Brook. El largo camino hacia la percepción", 25 (abril 1983): 39-52.

#### **Badiou, Marise**

"Charleville-Mezieres. Francia. Encuentro Mundial de Marionetas", 11 (noviembre-diciembre 1979): 71-72

#### **Banu, Georges**

"Partir hacia el lugar de retorno", 12 (enero-febrero 1980): 70-72.  
"Caracas 81. Japón: Kazuo Oono *Admirando Argentina*. La memoria perfecta de Kazuo Oono", 19-20 (octubre 1981): 87-90.  
"Carmen, una tragedia de cámara. Historia en doce episodios", 25 (abril 1983): 9-13.

#### **Barea, Pedro**

"Teatro de las Nacionalida-

des. Euskadi. Noticia del teatro", 1 (octubre 1976): 16-20.

"Il Festival Internacional de Teatro de Vitoria", 2 (noviembre 1976): 5-8.

"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", 3 (diciembre 1976): 18-21.

"Festival de Vitoria. Tres notas", 3 (diciembre 1976): 23.

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", 4 (1977): 17-21.

"Irrintzi, por Akelarre de Bilbao", 5 (1977): 6-7.

"Carlismo y música celestial. El Lebril Blanco de Pamplona", 5 (1977): 8-9.

"Euskal antzerki taldeen biltzarrea (Constitución pública de la Asamblea de Grupos de Teatro Vasco)", 5 (1977): 10.

"Nancy era una fiesta", 5 (1977): 29-38.

"La Torna", 6 (enero-febrero 1978): 3.

"Navarra: Festivales, premios y La puñeta", 6 (enero-febrero 1978): 30.

"Encuentros del Teatro Vasco en Loyola", 6 (enero-febrero 1978): 31.

"Vitoria: la cooperativa Denok estrena *Soledades y El Releva*", 6 (enero-febrero 1978): 32.

"III Festival de Vitoria", 7 (junio 1978): 29-32.

"El jardín de la oca, último espectáculo de Cómicos de la Legua. Comunes también", 7 (junio 1978): 33.

"Temporada teatral en Euskadi. La cuestión nacional y el idioma", Pedro Barea, 10 (septiembre-octubre 1979): 62-65.

"Guerra-ez Taller de Teatro U. Bilbao. El slogan de la reconciliación", 10 (septiembre-octubre 1979): 66-67.

"El gran filón. Equilibrio y filigrana", 12 (enero-febrero 1980): 44-45.

"Festival de Nancy. Noël: 79", 12 (enero-febrero 1980): 62-69.

"Euskadi. Tejer y destejer proyectos", 14 (mayo-junio 1980): 22-26.

"Nancy'80", Pedro Barea, 15 (julio-agosto 1980): 51-65.

"Marionetas de San Lourenço y O Diabo. *Don Quijote de La Mancha*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 24-25.

"Denok: *El rayo colgado*, de Francisco Nieva. En busca de la totalidad", 17 (noviembre-diciembre 1980): 48-49.

"XXV Festival de Teatro de Berlín. En el templo de Brecht", 18 (enero-febrero 1981): 61-67.

"Euskadi. La pedrea", 21 (marzo 1982): 84-87.

"VII Festival de Teatro. La cita internacional de Vitoria", 24 (enero 1983): 50-52.

"Los ojos del león. Un mordisco al cine", 24. textos (enero 1983): 20-21.

#### **Bastos, Jean Claude**

"Grenier de Toulouse. *Mariana Pineda*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 12-13.

#### **Bayón, Miguel**

"Temporada teatral. Un Madrid cada vez más cojitrancos", 10 (septiembre-octubre 1979): 42-46.

"Llovet-Marsillach, insisten Tartufo bis o de cómo Jesús Suevos se lo pasó pipa", 11 (noviembre-diciembre 1979): 39-41.

"Madrid: tres teatros más. La aventura de abrir la salas", 12 (enero-febrero 1980): 29-31.

"Escuela de Arte Dramático. Ricardo Doménech, dimisión y balance", 12 (enero-febrero 1980): 25-28.

"Alfonso Vallejo. El único arte que suicida es el teatro", 13 (marzo-abril 1980): 12-15.

"TEC. El calvario hacia el local que no existe", 13 (marzo-abril 1980): 18-19.

"Lorca entre silencios. Con Rafael Martínez Nadal", 14 (mayo-junio 1980): 28-33.

"Tábano: *Se vive solamente una vez*, de Vázquez Montalbán. Groucho tiene serias dudas", 17 (noviem-

bre-diciembre 1980): 54-55.

"El Gayo Vallecana: *Ligazón, La rosa de papel*, Valle-Inclán con sordina", 17 (noviembre-diciembre 1980): 56-57.

"Pier Paolo Pasolini. Obra. Biografía", 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 11-12.

"José Luis García Sánchez. El director es un regidor distinguido", 18 (enero-febrero 1981): 32-33.

"Manuel Gutiérrez Aragón. El teatro es más permeable que el cine", 18 (enero-febrero 1981): 34-35.

"Llega el Circo Aligre. Emoción contra el muermo", 18 (enero-febrero 1981): 58-60.

"Grecia. Paseo por la cartelera de Atenas", 21 (marzo 1982): 66-70.

"Grecia. Melina Mercouri. El teatro en Grecia es un asunto nacional", 21 (marzo 1982): 71-75.

"Grecia. Con Eva Kotamanídu. La importancia de hacer de todo", 21 (marzo 1982): 76-77.

"Perdona a tu pueblo, señor, por el Gayo Vallecana. Margallo por sus fueros", 22 (mayo 1982): 62-63.

"El precio, de Miller, por Teatro de los Buenos Ayres. El rigor como médula", 22 (mayo 1982): 64-65.

"Teresa de Ávila. Monólogo sacro", 22 (mayo 1982): 68.

"Proyecto Alcava. De la estabilidad y otras elementalidades", 24 (enero 1983): 38-39.

"El sombrero de copa. Cuando el equivoco no es trampa", 24 (enero 1983): 40-41.

"Juguete envenenado. *L'histoire du soldat*, del Magic Circus", 24 (enero 1983): 84-85.

"La Dorotea. Lo moderno del amor", 25 (abril 1983): 93-94.

"Aquí no paga nadie. Te-nacidad", 25 (abril 1983): 96-97.

"El rey Lear, abismos de



pasión", 25 (abril 1983): 99-100.

**Benach, Joan Anton**

"Un fenómeno convergente", 3. textos (diciembre 1976): 1-2.

**Benet i Jornet, Josep Maria**

"Caracas 81. *Nastasja Filippovna*. Actores hasta el límite", 19-20 (octubre 1981): 74-76.

**Berenguer, Ángel**

"Gall Groc del Casino de Prado. *Guernika*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 24-25.

"Entrevista a José Martín Elizondo. Premio Santiago Rusiñol. Sitges-79", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 53-56.

**Bergamín, José**

"Tablas y diablitos no son más que imaginación", 12 (enero-febrero 1980): 53-57.

**Bernat, Vicent**

"Giuliano Scabia", 3 (diciembre 1976): 16.

"Don Juan en el Born", 3 (diciembre 1976): 17.

"Crítica de Barcelona. *Cambio de tercio*", 3 (diciembre 1976): 57-58.

"Crítica de Barcelona. *Terra Baixa*", 3 (diciembre 1976): 58-59.

**Berrocal, Gloria**

"Dos opiniones sobre el futuro sindical. Una alternativa sindical para actores", 2 (noviembre 1976): 34-35.

**Bilbatúa, Miguel**

"Riiza: entre el realismo y el posibilismo", 3. textos (mayo 1974): 5-8.

**Blanco Amor, Eduardo**

"Proceso en *Jacobusland*, edición en castellano", 15. textos (julio-agosto 1980): 57-71.

"Proceso en *Jacobusland*, edición en gallego", 15. textos (julio-agosto 1980): 45-56.

**Bonmatí, Nereida**

"Pequeño Teatro de Valencia", 2 (abril 1974): 7-9.

**Brook, Peter**

"*Carmen*, en el Teatro Bouffes", 25 (abril 1983): 15.

**Brossa, Joan**

"*Strip-tease*", 12. textos (enero-febrero 1980): 20-72.

"*Strip-tease*. Lenguaje de nuestra época. Nota del autor", 12. textos (enero-febrero 1980): 19.

"*Cavall al fons*, edición en catalán, 24. textos (enero 1983): 49-60.

"*Un caballo al fondo*, edición en castellano, 24. textos (enero 1983): 37-48.

**Bruch, Araceli**

"Bruises de dol. *L'hostal de les tres camèlies*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 18-19.

**Buenaventura, Enrique**

"Teatro y Política", 1. textos (marzo 1974): 7-12.

"*El Menú*", 1. textos (marzo 1974): 31-58.

**Buendía García, Enrique**

"¡¡Hop, hop Tábanol!", 1 (marzo 1974): 12-16.

"*La Fundación*", 1 (marzo 1974): 27-28.

"Libros. La Política en el Teatro, de B. Brecht", 2. (abril 1974): 24.

"Los Goliardos", 2. (abril 1974): 25-30.

"Los Goliardos. Ángel Facio. Forense, causante y víctima", 2 (abril 1974): 31-32.

"Teatro en Políticas", 4 (junio 1974): 20.

"Semana Universitaria de Teatro", 4 (junio 1974): 27-28.

"Los baños de Argel. Cervantes en manos de Nieva", 12 (enero-febrero 1980): 22-24.

"*Petra Regalada*. El retorno de Gala", 13 (marzo-abril 1980): 24-25.

"Madrid. *Las bragas*, de Sternheim. El buen burgués, funcionario de la mediocridad", 14 (mayo-junio 1980): 44-45.

**Buero Vallejo, Antonio**

"El texto inviolable. Los derechos del talento", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 29-32.

**C**

**Cabal, Fermín**

"Teatro estable / Teatro itinerante. (una falsa oposición)", 7 (junio 1978): 45-55.

**Caffarena González, Margarita**

"*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, por el grupo Esperpento de Sevilla", 7 (junio 1978): 25-26.

**Campos García, Jesús**

"El autor. Historia a bulto - siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días - o como no decir lo que es ser autor-prosa", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 16-18.

**Cantera Arroyo, Manuel**

"Teatro para niños. C.N.I.N.A.T.: los viejos fantasmas nunca mueren", 11 (noviembre-diciembre 1979): 6-9.

"Tiempo de monólogos. El poder evocador de la palabra. *Legionaria*", 13 (marzo-abril 1980): 8-9.

"Madrid. *Contradanza*, de Francisco Ors. Contradanza, contradicción, contrasentido", 14 (mayo-junio 1980): 41-43.

"Madrid. GAD: *Sade en el Boudoir*. Trilita, sulfúrico y canela", 14 (mayo-junio 1980): 48-50.

"*Sade en el boudoir*. Contracritica", 16 (septiembre-octubre 1980): 2.

**Capmany, Maria Aurèlia**

"Teatro-Documento. *Francesc Layret*", 3. textos (diciembre 1976): 3-4.

"*Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*", 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

**Carbonell, Pablo**

"Valencia: Teatro Principal", 4 (junio 1974): 26.

**Carriere, Jean Claude**

"Buscando a *Carmen*", 25 (abril 1983): 17-18.

**Casaldueiro, Joaquín**

"*Los baños de Argel*. El te-

atro de Cervantes ¿Modernidad o arqueología?", 12 (enero-febrero 1980): 15-17.

**Castells, Joan**

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

**Castro, Juan Antonio**

"El autor en el Teatro Comercial. A pesar de todo", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 46.

**Castro, Luis**

"Boom, pero menos", 4 (junio 1974): 13-17.

**Cazorla, Hazel**

"La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza", 18. textos (enero-febrero 1981): 11-25.

**Chirbes, Rafael**

"*Evita*. Bajo el signo de la peletería", 18 (enero-febrero 1981): 46-49.

**Cienfuegos, Andrés**

"Optar por un teatro de clase", 2 (noviembre 1976): 18-21.

**Coca, Jordi**

"Querido Joan Brossa", 12. textos (enero-febrero 1980): 1-3.

**Constant, Marius**

"Convulsiones enriquecedoras", 25 (abril 1983): 16.

**Costa, Helder**

"Teatro en Portugal, 5 años con el 25 de abril. A 5 años del 25 de abril", 11 (noviembre-diciembre 1979): 55-58.  
"*D. Joao VI*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 56-95.

**Cuesta, Vicente**

"Teatro y ruptura", 1 (octubre 1976): 2-13.  
"El primer Congreso de Teatro. Un proyecto en marcha", 5 (1977): 16-17.

**Cunqueiro, Álvaro**

"Escola Dramática Galega. *A noite vai coma un río. Muller de mulleres*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 38-39.

## D

### Demska, Krystyna

"Teatr Współczesny. Wrocław. *Przyrost Naturalny*", Krystyna Demska, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 22-23.

### Dieterich, Genoveva

"La Schaubühne de Berlín, un teatro modélico", 7 (junio 1978): 34-37.

### Díez, Luis A.

"Los desfases históricos y mentales de Arrabal", 23 (julio 1982): 78-80.

"El estreno mundial en New York de *El hombre y la mosca*. José Ruibal frente al secreto encanto de la dictadura", 24 (enero 1983): 34-37.

"III Festival de Teatro Popular Latinoamericano. Latinoamérica comienza en Manhattan", 24 (enero 1983): 86-89.

### Doménech, Ricardo

"Alberti. Estrenos republicanos", 2 (noviembre 1976): 36-42.

## E

### Elvira Arechavaleta, José Miguel

"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", 2 (abril 1974): 21.

"*La Murga*", 2 (abril 1974): 35.

"*Anexa*", 4 (junio 1974): 18-19.

"Dos horas después... Entrevista con ETC de La Mama", 5 (julio 1974): 33-34.

### Estefanía Moreira, Joaquín

"Diálogos en el Patio de la Autoridad", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 59-68.

## F

### Fàbregas, Xavier

"30 años de Teatro Catalán", 2 (noviembre 1976): 11-17.

"Rennes: III Festival Internacional de Café-Teatro", 3 (diciembre 1976): 8-11.

"Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*", 4 (1977): 64-65.

"Els Joglars. Un intento de lectura", 8-9. textos (septiembre 1978): 36-40.

"Teatre Lliure. *La bella Helena*. La teoría del circuloquio", 10 (septiembre-octubre 1979): 60-61.

"Almagro. Los clásicos en el banquillo", 11 (noviembre-diciembre 1979): 10-13.

"El último estreno del Odin. *El millón*", 11 (noviembre-diciembre 1979): 17-18.

"El teatro irregular de Joan Brossa", 12. textos (enero-febrero 1980): 8-9.

"Tiempo de monólogos. Indagación de un género", 13 (marzo-abril 1980): 4-5.

"*L'Olla*, de Arenys de Mar. *La Puntaire* (o la otra cara de la virtud)", 13 (marzo-abril 1980): 28-30.

"Tribulaciones de un crítico ante la crítica", 14 (mayo-junio 1980): 2-4.

"Barcelona. Teatre Lliure: *Jordí Dandín*, de Molière. Un estudio sobre el realismo dramático", 14 (mayo-junio 1980): 54-56.

"La Cuina de les arts. Pucheros y fogones de teatro", 14 (mayo-junio 1980): 56-57.

"Els Comediants. Un nuevo espacio teatral", 15 (julio-agosto 1980): 4-7.

"El teatro y el sincretismo de las culturas", 15 (julio-agosto 1980): 66-69.

"La campaña del Grec-80. ¿Un verano cálido y feliz?", 16 (septiembre-octubre 1980): 3-7.

"*Laetius* o el camino hacia el holocausto atómico", 16 (septiembre-octubre 1980): 16-17.

"El día que unos hombres de cultura llegaron a políticos de oficio", 21 (marzo 1982): 93-95.

"*Fulgor i mort de Joaquín Murieta*. Neruda en el Lliure", 22 (mayo 1982): 56-57.

"*Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu. La tercera versión de un clásico", 23 (julio 1982): 12-15.

"II Festival de Mimo de Barcelona. El teatro del gesto en busca de público", 23 (julio 1982): 67-70.

"Sitges-82, punto y seguido...", 24. textos (enero 1983): 5-7.

"*Peer Gynt* en el Centro Generalitat. Un montaje de nuevo rico", 24 (enero 1983): 47-49.

"*Deixeu-me ser mariner*. Del sainete al mito", 25 (abril 1983): 90-92.

### Facio, Ángel

"Otro montaje para *El ade-fesio*", 2 (noviembre 1976): 43-48.

### Fernández Sánchez, Joaquín

"Crítica de Madrid. *Antonio Ramos, 1963*", 4 (1977): 62-63.

### Fernández-Santos, Ángel

"Crítica de Madrid. *Los emigrados*", 2 (noviembre 1976): 50-51.

"Crítica de Madrid. *Julio César*", 3 (diciembre 1976): 56-57.

"*Los Veraneantes*. Realismo y naturalismo", 12 (enero-febrero 1980): 9-12.

"¿Que viene la censura! El santuario y el prostíbulo", 13 (marzo-abril 1980): 46-49.

"Del cine al teatro", 18 (enero-febrero 1981): 24-27.

"Ayuno Calderoniano", 21 (marzo 1982): 5-7.

### Fernández Torres, Alberto

"*Los acreedores*, de August Strindberg", 1 (marzo 1974): 26.

"*Anillos para una dama*, de Antonio Gala", 1 (marzo 1974): 30-31.

"*Danzón de Exequias*", 2 (abril 1974): 34.

"Mesa redonda con Diti-rambo", 2 (abril 1974): 22-23.

"Mesa redonda con Diti-rambo", 2 (abril 1974): 22-23.

"*Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*", 3 (mayo 1974): 31.

"Libros. *Teatro de guerrilla y happening*", 3 (mayo 1974): 35.

"Entrevista con Domingo Miras", 4. textos (junio 1974): 4-10.

"Libros. *Mensajes revolucionarios*", 4 (junio 1974): 36.

"*La soldadesca*", 5 (julio 1974): 36.

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.

"Teatro y Burguesía. Notas para un análisis materialista del teatro comercial en España", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 4-16.

"Cronología. Alfonso Sastre", 1. textos (octubre 1976): 3-29.

"Balance (1) Temporada 75-76" 1 (octubre 1976): 26-36.

"¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia", 2 (noviembre 1976): 22-25.

"Cambio de tercio", 3 (diciembre 1976): 34-35.

"Crítica de Madrid. *La casa de Bernarda Alba*", 3 (diciembre 1976): 55-56.

"Crítica de Madrid. *Los hijos de Kennedy*", 4 (1977): 63.

"Escenografía Teatral Española (1940-1977). Crónica de una miseria cotidiana", 4 (1977): 27-29.

"Crítica de Madrid. *Orquesta de señoritas*", 5 (1977): 55-56.

"Crítica de Madrid. *El cementerio de automóviles*", 5 (1977): 56.

"Crítica de Madrid. *Preludio para una fuga*", 6 (enero-febrero 1978): 56-57.

"Crítica de Madrid. *Muerte accidental de un anarquista*", 7 (junio 1978): 74-75.

"Crítica de Madrid. *Las manos sucias*", 7 (junio 1978): 75-76.

"La política teatral de U.C.D. Los espectáculos de la Moncloa", 8-9 (septiembre 1978): 1-7.

"*Retrato de dama con perrito*", de Luis Riaza en el C.D.N. Ceremonias del poder y la muerte", **10** (septiembre-octubre 1979): 39-41.

"Buero y Sastre ante el terrorismo", **11** (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

"*Jueces en la noche* de Buero Vallejo. Veredicto: culpable", **11** (noviembre-diciembre 1979): 33-35.

"*Galileo Galilei* de Brecht, por el G.I.T. Del teatro a la aritmética", **12** (enero-febrero 1980): 34-35.

"*Un tal Macbeth* Shakespeare / Tábano. Buscando un camino", **13** (marzo-abril 1980): 20-21.

"*La dama boba*: montaje del TEC. Una elección poco justificada", **12** (enero-febrero 1980): 32-33.

"*Viva la Pepa*, de J. A. Castro. Ni orden ni concierto", **13** (marzo-abril 1980): 22-23.

"Madrid. *El cero transparente*, Alfonso Vallejo / TEC. Sí, pero no", **14** (mayo-junio 1980): 46-47.

"Perdedor, el público", **15** (julio-agosto 1980): 36-41.

"*De San Pedro a San Gil*, de Domingo Miras - El Búho. Lo que está en juego", **15** (julio-agosto 1980): 44-45.

"*Motín de Brujas*, de Josep Maria Benet i Jornet. Un texto hinchado", **15** (julio-agosto 1980): 46-47.

"Las cuentas de la Administración: los dineros del teatro", **16** (septiembre-octubre 1980): 44-47.

"TEC: *La señora tártara*, de Francisco Nieva. Pensar, peligro de muerte", **17** (noviembre-diciembre 1980): 46-47.

"CDN: *La velada en Benicarló*, de Azaña. La república en el banquillo", **17** (noviembre-diciembre 1980): 50-51.

"Jaime Chávarri. El teatro es un fascinante plano secuencia", **18** (enero-febrero 1981): 36-37.

"*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*", de Adolfo Marsillach. Una comedia muy

bien traída", **18** (enero-febrero 1981): 42-43.

"«La temporada de Madrid en cifras. Aquí no pasa nada», Alberto Fernández Torres", **19-20** (octubre 1981): 30-37.

"*La vida es sueño*. La guinda del tricentenario", **21** (marzo 1982): 10-11.

"Madrid. El director general camino de Damasco", **21** (marzo 1982): 80-83.

"Viaje alrededor del Teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre, sangre mucha sangre", **22**. textos (mayo 1982): 1-6.

"*La Gaviota*, de Chejov. Los árboles y el bosque", **22** (mayo 1982): 60-61.

"En la muerte de Peter Weis", **23** (julio 1982): 2-4.

"*Las bicicletas son para el verano*, de F. Fernán Gómez. Estampa cotidiana de la guerra", **23** (julio 1982): 49-51.

"La temporada 81-82, en cifras. Cambio de tercio", **24** (enero 1983): 76-83.

"*Don Álvaro o la fuerza del sino*. La fuerza del estilo", **25** (abril 1983): 94-96.

"*Casa de muñecas*. Ibsen es inocente", **25** (abril 1983): 100-102.

"*María Estuardo*. El rigor hecho teatro", **25** (abril 1983): 102.

#### Fo, Darío

"Baladas y canciones", **5**. textos (1977): 7-9.

"*Muerte accidental de un anarquista*", **5**. textos (1977): 12-63.

#### Foreman, Richard

"La zanahoria y el palo", **23** (julio 1982): 72-74.

## G

#### García Lorenzo, Luciano

"Cartas al director. ¡Que Segismundo nos perdone!", **6** (enero-febrero 1978): 7.

#### García Pintado, Ángel

"A la caza de un concep-

to", **6-7** (agosto-septiembre 1974): 23-24.

"Una inmodesta proposición: censores para la reforma", **1** (octubre 1976): 44-45.

"Ha llegado la duquesa", **2** (noviembre 1976): 28-29.

"*¡Laxante para todos!*", **2**. textos (noviembre 1976): 7-68.

"El autor novel que llegó a presidente de México", **3** (diciembre 1976): 36.

"El día que me hicieron autor del 11,50%", **5** (1977): 22.

"El franquismo explica la censura", **6** (enero-febrero 1978): 46-48.

"Debate abierto. Vanguardia, tradición y crepúsculo", **10** (septiembre-octubre 1979): 29-32.

"Sitges. Maratón '79", **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Theatron Kessarianis. *Ifigenia en Aulida*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

"*Los Veraneantes*. ¿Qué hacías en la revolución, Ajejo Maximovich?", **12** (enero-febrero 1980): 4-8.

"La vanguardia teatral de los 80. Una mirada atrás, dos adelante ...", **12** (enero-febrero 1980): 47-52.

"Todos los ojos y un par de huevos", **14**. textos (mayo-junio 1980): 3-5.

"*Laetius*. Texto o no texto ¿Es esa la cuestión?", **16** (septiembre-octubre 1980): 18-24.

"El grotesco viste de seda", **17** (noviembre-diciembre 1980): 4-7.

"La nueva visita del Teatro Negro de Praga. La asepsia puede matar", **18** (enero-febrero 1981): 55-57.

"Teatro de calle. Los sueños de unos seductores de calle", **19-20** (octubre 1981): 3-5.

"Televisión contra Teatro. El tedio es el mensaje", **22** (mayo 1982): 6-7.

"*La sangre del tiempo*", **22**. textos (mayo 1982): 59-107.

"*El Taxidermista*", **22**. textos (mayo 1982): 15-55.

"Teatro dell'IRAA. Hijos de

Artaud", **24**. textos (enero 1983): 27-28.

"*La Lisistrata* flamenca de Doufexis. Lo obsceno también es bello", **24**. textos (enero 1983): 29-30.

#### García Santamaría, José Vicente

"Teatro Libre: *La curva* y *Las aves*", **1** (marzo 1974): 25.

"*Canta gallo acorralado*", **1** (marzo 1974): 28-29.

"*Yéndonos*", **4** (junio 1974): 30-31.

#### Garín, Inmaculada

"Peter Zadek contra el teatro de funcionarios", **21** (marzo 1982): 17-22.

#### Gil, José Alberto

"Marionetas de S. Lourenço y o Diabo. *Don Quijote de La Mancha*", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 24-25.

#### Gil, Manuel

"Sala Cadarso", **2** (noviembre 1976): 9-10.

#### Giménez, Carlos

"Apuntes para una puesta en escena", **23**. textos (julio 1982): 84-87.

#### Gimferrer, Pere

"Perfil de Joan Brossa", Pere Gimferrer, **12**. textos (enero-febrero 1980): 4-7.

#### Gisbert, Joan Manuel

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", **5** (1977): 12-15.

"Metropolità de Barcelona. Teatro en una estación de metro", **6** (enero-febrero 1978): 14-18.

"*Rebel Delirium*. Memorial de agravios sobre la homosexualidad", **6** (enero-febrero 1978): 19-20.

"Teatre Lliure, 2ª temporada", **6** (enero-febrero 1978): 21-22.

"Crítica de Barcelona. *No hablaré en clase*", **6** (enero-febrero 1978): 57-58.

"Crítica de Barcelona. *Le onci i Lena*", **6** (enero-febrero 1978): 58-59.

"*Planys en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", **7** (junio 1978): 12-15.

"*De La setmana trágica a*



*Onze de setembre*, 7 (junio 1978): 16-18.

"Crítica de Barcelona. *Titus Andronic, Hedda Gabler*", 7 (junio 1978): 64.

"Crítica de Barcelona. *Una altra Fedra, si us plau*", 7 (junio 1978): 66.

"Crítica de Barcelona. *Aula Brecht*", 7 (junio 1978): 71.

"Claca Teatre. *Mori el merma*. (Muñecos, máscaras, objetos y decorados de Joan Miró)", 8-9 (septiembre 1978): 16-20.

"Dagoll-Dagom: *Antaviana* de Pere Calders. Una invasión de realismo mágico", 10 (septiembre-octubre 1979): 58-59.

"*L'Odisea*. El vientre de Els Joglars fecundo sigue", 11 (noviembre-diciembre 1979): 49-51.

"Agítese mientras se usa. Nota del Traductor", 12. textos (enero-febrero 1980): 19.

"Benet i Jornet. Rumbo a una meca imaginaria", 12 (enero-febrero 1980): 36-41. «Tiempo de monólogos. El Teatro Fronterizo. *Molly Bloom*, la carne que se afirma», 13 (marzo-abril 1980): 10-11.

"*D' aquí a cent anys tots calvos*. El último jirón de *La torna*", 13 (marzo-abril 1980): 26-27.

"Ariane Mnouchkine, suma comadrón del Théâtre du Soleil", 13 (marzo-abril 1980): 50-54.

"Arrabal. Estreno mundial en Barcelona. Oficio de inquisición", 16 (septiembre-octubre 1980): 54-55.

"Xavier Fàbregas, responsable de Teatro de la Generalitat: la política teatral la decidirá la profesión", 18 (enero-febrero 1981): 5-9.

"Iago Pericot y la escenografía biológica", 18 (enero-febrero 1981): 17-23.

#### Gisbert, Vicente

"Cartas al director. CNINAT sigue la polémica", 13 (marzo-abril 1980): 2 y 34.

#### Gortari, Carlos

"La última temporada teatral del franquismo", 1 (octubre 1976): 37-39.

"Crítica de Madrid. *El ade-fesio*", 2 (noviembre 1976): 49-50.

"Valle-Inclán. Alrededor de estos cuernos", 3 (diciembre 1976): 47.

"Crítica de Madrid. *Galileo Galilei*", 3 (diciembre 1976): 56.

"Crítica de Madrid. *La De-tonación*", 6 (enero-febrero 1978): 55-56.

"*Historia de un caballo*. Ilustración de lo obvio", 11 (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

"Pier Paolo Pasolini. Itinerario cinematográfico", 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 4-10.

"Televisión contra Teatro. El Teatro y los espacios dramáticos en TVE", 22 (mayo 1982): 8-13.

"*El pato silvestre*, de Henrik Ibsen. Melodrama crítico sobre el jacobinismo moral", 22 (mayo 1982): 66-67.

"*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos", 23 (julio 1982): 52-54.

"Crítica de Madrid. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", 4 (1977): 61-62.

"*Los Veraneantes*. Crepúsculo de la burguesía", 12 (enero-febrero 1980): 12-14.

#### Graells, Guillem-Jordi

"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

"Mostra de Teatro Galego. El escaparate de Ribadavia", 16 (septiembre-octubre 1980): 25-28.

#### Gual, Joan M.

"Anteproyecto de ley de teatro", 7 (junio 1978): 42-44.

#### Guede Oliva, Manuel

"Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)", 15. textos (julio-agosto 1980): 20-24.

#### Gutiérrez Vega, Hugo

"Universidad Nacional Au-

tónoma de México. Felipe Ángeles", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.

## H

#### Heras, Guillermo

"Libros. *El espacio vacío*, de P. Brook", 1 (marzo 1974): 32.

"Pequeño Teatro de Valencia", 2 (abril 1974): 7-9.

"Bogotá: La Mama en la calle", 3 (mayo 1974): 21-22.

"Teatro en / para barrios", 5 (1977): 39-42.

"Los debates II. Teatro independiente ¿resurrección o autopista?", 10 (septiembre-octubre 1979): 7-11.

"Madrid, capital del desencanto", 14 (mayo-junio 1980): 14-15.

"Francia. Utopía y realidad. Una apuesta por el cambio cultural", 21 (marzo 1982): 46-49.

"Kiosko. Libros, revistas, cuadernos, panfletos", 14 (mayo-junio 1980): 68-72.

"Kiosko", 15 (julio-agosto 1980): 70-72.

"Kiosko", 16 (septiembre-octubre 1980): 69-72.

"Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado: ¡la imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso", 16. (septiembre-octubre 1980): 8-15.

"Kiosko", 17 (noviembre-diciembre 1980): 69-72.

"Kiosko", 18 (enero-febrero 1981): 70-72.

"Kiosko", 19-20 (octubre 1981): 128-132.

"Francia. Con Robert Abirached y Patrick Devaux. Un aumento del 70% en el presupuesto", 21 (marzo 1982): 54-58.

"Francia. Con Jack Lang, Ministro de Cultura. Cultura: pedagogía de la libertad", 21 (marzo 1982): 50-53.

"Francia. Rueda de prensa con los directores de los

Centros Dramáticos Nacionales. La hora de la descentralización", 21 (marzo 1982): 59-62.

"Francia. Con Bernard Dort. Un nuevo marco para esta enorme vitalidad", 21 (marzo 1982): 63-65.

"Kiosko", 21 (marzo 1982): 105-108.

"Peter Zadek contra el teatro de funcionarios", 21 (marzo 1982): 17-22.

"Del signo teatral. Daniel Mesguich", 22 (mayo 1982): 69-78.

"Kiosko", 22 (mayo 1982): 105-108.

"Del signo teatral. Richard Foreman", 23 (julio 1982): 71-77.

"Kiosko", 23 (julio 1982): 81-84.

"Del signo teatral. Analogía y sintonía. Consideraciones dramáticas del trabajo con los clásicos", 24 (enero 1983): 66-75.

"La palabra y el silencio en lo específico teatral", 24. textos (enero 1983): 25-27.

"*Carmen*. Notas sobre la versión", 25 (abril 1983): 20-37.

"Taller internacional del nuevo teatro. Encuentro en La Habana", 25 (abril 1983): 103-107.

#### Hormigón, Juan Antonio

"El autor en la Historia del Teatro", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 19-22.

#### Hurtado, Amparo

"Francia. Utopía y realidad. Una apuesta por el cambio cultural", 21 (marzo 1982): 46-49.

"Francia. Con Jack Lang, Ministro de Cultura. Cultura: pedagogía de la libertad", 21 (marzo 1982): 50-53.

"Francia. Con Robert Abirached y Patrick Devaux. Un aumento del 70% en el presupuesto", 21 (marzo 1982): 54-58.

"Francia. Rueda de prensa con los directores de los

Centros Dramáticos Nacionales. La hora de la descentralización", 21 (marzo 1982): 59-62.

"Francia. Con Bernard

Dort. Un nuevo marco para esta enorme vitalidad», 21 (marzo 1982): 63-65.

## I

### Isasi, Carlos

"El teatro de Fernando Arrabal", 4. textos (1977): 3-16.

## J

### Jansa Anadón, Mercedes

"Con A. Buero Vallejo", 1 (marzo 1974): 17-19.  
"Mesa redonda con Diti-rambo", 2 (abril 1974): 22-23.  
"Mambru se fue a la guerra", 3 (mayo 1974): 34.  
"Alba 70", 4 (junio 1974): 16-17.  
"Un grito de alarma", 4 (junio 1974): 34.  
"La rebelión de los objetos", 4 (junio 1974): 35.

### Joglars, Els

"Olympic man movement, de Els Joglar, edición en catalán", 21. textos (marzo 1982): 45-75.  
"Olympic man movement, de Els Joglars, edición en castellano", 21. textos (marzo 1982): 77-107.

### Jover, Sergi

"Companyia Adrià Gual. *Alta Austria*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 33.

## K

### Kafka, Franz

"Un viejo manuscrito, de Franz Kafka", 21 (marzo 1982): 38.

### Kantor, Tadeusz

"Tadeusz Kantor escribe sobre *Wielopole, Wielopole*", 19-20. textos (octubre 1981): 18-23.  
"*Wielopole, Wielopole*", 19-20. textos (octubre 1981): 24-72.  
"El teatro de la muerte", Tadeusz Kantor, 25 (abril 1983): 61-68.

### Kothari, Sunil

"The Show Dance. *Mayurbhanj Orissa Show*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 16-17.

## L

### Lacarra, Concha

"Pequeño Teatro de Valencia. *Las mariposas*", 1 (marzo 1974): 21-23.  
"Instituto Alemán de Madrid. Proyectos de reforma del Teatro Español 1920-1953", 2 (abril 1974): 13-14.  
"Los Goliardos", 2 (abril 1974): 25-30.  
"Los Goliardos. Ángel Facio. Forense, causante y víctima", 2 (abril 1974): 31-32.  
"Alicante. VII Ciclo de Orientación Teatral", 4 (junio 1974): 11.  
"*Homenatge a Florenti Monfort*", 4 (junio 1974): 12.  
"Els Joglars", 4 (junio 1974): 21-25.  
"La conferencia de Jorge Díaz", 4 (junio 1974): 29.  
"Teatro popular antes del fascismo", 5 (julio 1974): 20-22.

### Lago, Julio

"Tranco de La Coruña. *Per omnia*", 2 (abril 1974): 10-11.  
"Tranco", 2 (abril 1974): 12.

### Lapeña, Antonio Andrés

"Por un teatro regional estable en Andalucía", 5 (1977): 23-28.

### Layton, William

"A propósito de *El cero*

*transparente*", 13 (marzo-abril 1980): 16-17.

### Lázaro Carreter, Fernando

"Ejercicios para equilibristas. Todos andamos por el filo de una navaja", 15 (julio-agosto 1980): 48-50.

### Lázaro, Maribel

"Andalucía. *Parábola*. Teatro Aula-6", 5 (1977): 11.

### Llanes, Manuel

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", 4 (1977): 24-26.  
"Andalucía. *Parábola*. Teatro Aula-6", 5 (1977): 11.  
"Teatro gitano andaluz: *Ay, ciudad de los gitanos*", 7 (junio 1978): 26-28.  
"Joaquín Lobato. Premio García Lorca", 7 (junio 1978): 28.

### Llovet, Enrique

"Arte dramático para niños y adolescentes", 6 (enero-febrero 1978): 37-40.

### López Mozo, Jerónimo

"Polémica. Las relaciones Autor-Grupo", 5 (julio 1974): 7.  
"Escribiendo juntos. Colectivo de autores", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 34-35.  
"*Anarchia 36*", 6. textos (enero-febrero 1978): 11-59.  
"El tercer teatro. El Odín que viene del frío, Jerónimo López Mozo", 11 (noviembre-diciembre 1979): 14-16.  
"¿Que viene la censura! *Concilio de amor*: una tragedia celeste", 13 (marzo-abril 1980): 40-45.  
"I Muestra de Teatro Latinoamericano en España", 14 (mayo-junio 1980): 61-63.  
"Sitges'80. Lo mejor, el público", 16 (septiembre-octubre 1980): 29-35.  
"Sitges'80. El síndrome alemán", 16 (septiembre-octubre 1980): 36-37.  
"Caracas 81. Caracas, *Mon amour*", 19-20 (octubre 1981): 40-50.  
"Caracas 81. Comprometer al espectador", 19-20 (octubre 1981): 79-81.

"Caracas 81. Un torrente llamado *Macunaíma*", 19-20 (octubre 1981): 105-107.

"Juan Bernabé, 10 años después", 21 (marzo 1982): 3-4.

"20 años en la moviola de papel", 21. textos (marzo 1982): 12-27.

"¿Vanguardia? ¡Sí, por favor!", 23 (julio 1982): 43-45.

### Lourenzo, Manuel

"Teatro de las nacionalidades. Galicia. El nuevo teatro gallego", 1 (octubre 1976): 20-22.  
"Galicia. Ribadavia y otros temas", 4 (1977): 22-23.  
"Galicia. La salida del callejón", 6 (enero-febrero 1978): 27-29.  
"Treinta notas para un itinerario. Por los espacios de Galicia. Persiguiendo la normalidad teatral", 15. textos (julio-agosto 1980): 12-19.

### Luna, Eusebio

"Festival de la Habana. Los sucesos del teatro Villanueva", 13 (marzo-abril 1980): 60-61.

## M

### Madriñán, Fernando R.

"Noticia del teatro gallego", 1 (octubre 1976): 23-26.

### Magariños, Santiago

"García Lorca y la muerte", 23. textos (julio 1982): 81-83.

### Malla, Gerardo

"Los actores vuelven a la escuela", 8-9 (septiembre 1978): 45-53.

### Máñez, Julio A.

"Teatre d'Ubu Blau. *El cantaro roto*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 51.

### Maqua, Javier

"Balance (1) Temporada 75-76", 1 (octubre 1976): 26-36.

"Cronología. Alfonso Sas-

tre", 1. textos (octubre 1976): 3-29.

"¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia", 2 (noviembre 1976): 22-25.

"Cambio de tercio", 3 (diciembre 1976): 34-35.

"Escenografía Teatral Española (1940-1977). Crónica de una miseria cotidiana", 4 (1977): 27-29.

"El paro. Una profesión de brazos caídos", 4 (1977): 39-46.

"El empresario se confiesa", 7 (junio 1978): 5-11.

"¿De qué libertad de expresión hablamos?", 8-9. textos (septiembre 1978): 2-8.

#### Marrast, Robert

"Los baños de Argel. La cruz y la media luna", 12 (enero-febrero 1980): 18-21.

#### Martín Gaité, Carmen

"C.N.I.N.A.T. Don Duardos", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 16-17.

#### Martínez, Julia

"Cartas al diéctor. CNI-NAT sigue la polémica", 13 (marzo-abril 1980): 2 y 34.

#### Martínez Mediero, Manuel

"Escribiendo juntos. Ni a favor ni en contra", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 38.

"En el Teatro Romano de Mérida. Una *Lisístrata* indecente", 15 (julio-agosto 1980): 31-33.

#### Mata Velazco, Miguel

"La Cuadra. Sevilla. la dulce estética de *Andalucía amarga*", 11 (noviembre-diciembre 1979): 52-54.

"Andalucía. El serrallo del PSA", 14 (mayo-junio 1980): 19-21.

"Sevilla. La sonata de Kreutzer, de Tolstoi / T. del Mediodía. Ética y estética del matrimonio burgués", 14 (mayo-junio 1980): 58-60.

"Andalucía. Esperpento: Vd. tiene otra visión del mundo. La máscara de un gran cómico", 15 (julio-agosto 1980): 20-21.

#### Matilla, Luis

"Autor, grupo y construcción colectiva", 1 (marzo 1974): 3-4.

"El texto inviolable. Levantar la veda", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 26-28.

"Teatro para niños. La política del desprecio", 11 (noviembre-diciembre 1979): 2-5.

"El Galpón: casi la historia del teatro independiente uruguayo", 14 (mayo-junio 1980): 64-65.

"Ejercicios para equilibristas", 14. textos (mayo-junio 1980): 20-71.

"I Encuentro de Teatro España-América Latina", 15 (julio-agosto 1980): 34-35.

"Oporto. En busca de una expresión ibérica", 17 (noviembre-diciembre 1980): 61-67.

"Caracas 81. Radeis o el poder del gesto", 19-20 (octubre 1981): 100-101.

"Lyon. Congreso Mundial de Teatro para Niños. Despertar la creatividad", 19-20 (octubre 1981): 122-127.

"Fitei 82, contra viento y marea... Cinco años de encuentro con el teatro independiente español", 24 (enero 1983): 90-95.

#### Matteini, Carla

"Kiosko. Libros, revistas, cuadernos, panfletos", 14 (mayo-junio 1980): 68-72.

"Kiosko", 15 (julio-agosto 1980): 70-72.

"Kiosko", 16 (septiembre-octubre 1980): 69-72.

"Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado: ¡la imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso", 16 (septiembre-octubre 1980): 8-15.

"Traducir a Pasolini", 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 13.

"Kiosko", 18 (enero-febrero 1981): 70-72.

"Josefina Molina. Teatro y cine, vasos comunicantes", 18 (enero-febrero 1981): 28-31.

"Kiosko", 19-20 (octubre 1981): 128-132.

"Kiosko", 21 (marzo 1982): 105-108.

"Kiosko", 22 (mayo 1982): 105-108.

"Kiosko", 23 (julio 1982): 81-84.

#### Mesalles, Jordi

"Els Beatles contra els Rolling Stones. Postscriptum: de un combate soñado a un combate real", 21 (marzo 1982): 96-100.

"Notas al montaje de *El Taxidermista*", 22. textos (mayo 1982): 8-10.

#### Mestres-Quadreny, Josep M.

"Satana y l'armari en el mar", 12. textos (enero-febrero 1980): 12-13.

#### Miralles, Alberto

"Los tiempos no están cambiaando...! A Ramón Sagaseta, la toma de Els Joglars", 7 (junio 1978): 56-60.

"La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia", 8-9 (septiembre 1978): 54-57.

"Los debates III. ¡Es la guerra, más maderal!", 10 (septiembre-octubre 1979): 12-24.

#### Miras, Domingo

"Autobiografía", 4. textos (junio 1974): 11-13.

"La Satuma", 4. textos (junio 1974): 15-78.

"Caracas 81. *Britanicus*. Un clásico en el programa", 19-20 (octubre 1981): 111-113.

#### Murillo, Miguel

"El Reclinatorio", 25. textos (abril 1983): 79-107.

"Columbella", 25. textos (abril 1983): 53-77.

indigno. Pipirigallos", 4 (1977): 33-35.

"Esencia teatral del relato de Genet", 7 (junio 1978): 38-41.

#### Núñez, Juan Carlos

"El Bolívar de Rajatabla", 23. textos (julio 1982): 24-25.

## O

#### Oliva, César

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

"Para una lectura teatral de Federico", 24. textos (enero 1983): 65-67.

#### Olmo, Lauro

"Caracas 81. Alrededor de *Fin de round*", 19-20 (octubre 1981): 95-96.

#### Oller, Víctor

"L'Equip. *La veu humana*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 36.

#### Orozco Díaz, Emilio

"Invención teatral y realidad histórica. *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*", 4 (1977): 54-60.

#### Ors, Francisco

*Contradanza*, 13. textos (marzo-abril 1980): 14-72.

"*Contradanza* breve noticia sobre su trayectoria", 13. textos (marzo-abril 1980): 3-5.

"*Contradanza*. Estudio de personajes", 13. textos (marzo-abril 1980): 6-13.

#### Ortega, Francisco

"Aragón. Un horizonte de proyectos", 14 (mayo-junio 1980): 17-18.

"Aragón. Un festival para el futuro", 15 (julio-agosto 1980): 22-24.

"Aragón. Dos estrenos del Teatro de la Ribera. I. Casi una historia de amor", 15 (julio-agosto 1980): 25-27.

"En el Oasis de Zaragoza. Albert Vidal *Cachito* por

## N

#### Nieva, Francisco

"Autobiografía", Francisco Nieva, 2. textos (abril 1974): 5-6.

"Un trabajo para Dítirambo", 2 (abril 1974): 20-21.

"*Coronada y el toro*", 2. textos (abril 1974): 25-62.

"Confesiones de un autor



unos meses", 21 (marzo 1982): 23-28.

## P

### Pasolini, Pier Paolo

"Calderón", 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 14-71.

### Pasqual, Lluís

"Diario de trabajo con Jean Genet", 16 (septiembre-octubre 1980): 56-57.

### Patiño, Enrique

"Notas al Método del T.E.C.", 1. textos (marzo 1974): 13-30.

"Diálogos en el Patio de la Autoridad", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 59-68.

### Pérez Casaux, Manuel

"Escribiendo juntos. Enterrar el dogmatismo", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 36-37.

### Pérez Coterillo, Moisés

"Entrevista con Enrique Buenaventura. La estructura empresarial ha desmembrado el teatro", 1. textos (marzo 1974): 3-6.

"Teatro furioso", 2. textos (abril 1974): 17-24

"A Ceia", 3 (mayo 1974): 30.

"Cronología. Alfonso Sastre", 1. textos (octubre 1976): 3-29.

"Crónica de 30 días", 2 (noviembre 1976): 2-4.

"Sindicato Unitario. Crónica de una noche memorable", 2 (noviembre 1976): 30-31.

"Farsa, agresión y cinismo en el teatro de Ángel García Píntado", 2. textos (noviembre 1976): 1-4.

"Crónica de 30 días", 3 (diciembre 1976): 2-3.

"RTVE-Actores: un contrato con freno y marcha atrás", 3 (diciembre 1976): 38-39.

"Por un teatro al servicio del pueblo", 5 (1977): 1-4.

"El empresario se destaca", 5 (1977): 49-52.

"Nancy era una fiesta", 5 (1977): 29-38.

"Albert Boadella, solidaridad", 6 (enero-febrero 1978): 1-2.

"Editorial. Libertad de expresión", 7 (junio 1978): 2-4.

"Crítica de Madrid. Los dos últimos estrenos de Nieva. La Paz. Delirio del amor hostil", 7 (junio 1978): 72-74.

"José Antonio Rial: volver a contar la historia", 7. textos (junio 1978): 1-4.

"La política teatral de U.C.D. El Centro Dramático Nacional", 8-9 (septiembre 1978): 8-11.

"Caracas-78", 8-9 (septiembre 1978): 58-63.

"Caracas-78. Los espectáculos", 8-9 (septiembre 1978): 69-78.

"Con Helmo Hernández (de la D.G. de Teatro De Cuba)", 8-9 (septiembre 1978): 79-86.

"La batalla teatral I. Política de recambios. (Pipirijaina en el Parlamento)", 10 (septiembre-octubre 1979): 4-6.

"C.D.N. Materiales de derribo", 10 (septiembre-octubre 1979): 34-38.

"Aholá no es de leil, de Alfonso Sastre. Tragedia mínima", 11 (noviembre-diciembre 1979): 36-38.

"Sitges. Maratón'79", 11 (noviembre-diciembre 1979): 19-28.

"Buero y Sastre ante el terrorismo", 11 (noviembre-diciembre 1979): 29-32.

"¿Que viene la censural?", 13 (marzo-abril 1980): 35-39.

"Festival de La Habana", 13 (marzo-abril 1980): 55-56.

"Festival de La Habana. Los buenos habaneros", 13 (marzo-abril 1980): 57-59.

"El Escambray y Cubana de Acero. Militancia y revolución", 13 (marzo-abril 1980): 62-65.

"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado Andoba", 13 (marzo-abril 1980): 66-68.

"Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma. Homenaje cubano a Federico", 13 (marzo-abril 1980): 69-71.

"Festival de la Habana. Del carnaval a la zarzuela, Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 72.

"La dama de Alejandría. El día que se estrenó aquello", 14 (mayo-junio 1980): 12-13.

"Lorca entre silencios. Doña Rosita la soltera. Un envoltorio bellísimo", 14 (mayo-junio 1980): 39-40.

"Más que biografía, memoria", 15. textos (julio-agosto 1980): 34-38.

"Sitges'80. Grecia, Francia y Cuba, 3 visiones de Lorca", 16 (septiembre-octubre 1980): 38-40.

"Sitges'80. Naque, premio Artur Carbonell", 16 (septiembre-octubre 1980): 41.

"Calderón / Pasolini", 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 1-3.

"El engaño de Martín Recuerda. La furia española", 18 (enero-febrero 1981): 38-39.

"Caracas 81. Con Carlos Giménez", 19-20 (octubre 1981): 51-54.

"Teatro de calle. Mientras arde la hoguera de la fiesta", 19-20 (octubre 1981): 2-3.

"Caracas 81. Más de 300 horas de teatro", 19-20 (octubre 1981): 62-67.

"Caracas 81. Italia, I Pupi", 19-20 (octubre 1981): 68-70.

"Caracas 81. El muchacho de la cabeza rapada. Una sabiduría de siglos", 19-20 (octubre 1981): 84-86.

"Caracas 81. Polonia: Cricot 2, Wielopole, Wielopole. Tadeusz Kantor, reinventar la vanguardia", 19-20 (octubre 1981): 114-117.

"Caracas 81. Wielopole, Wielopole. Desde el umbral de la memoria", Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 118-121.

"La hija del aire. Vuelo rasante", 21 (marzo 1982): 8-9.

"Hay mucho más teatro fuera de los teatros que dentro. Entrevista con Albert Boadella", Moisés Pérez Coterillo, 21. textos (marzo 1982): 29-37.

"Atentado a la complicidad", 21. textos (marzo 1982): 39-41.

"Festival de La Habana 1982. El teatro cubano hace inventario", 22 (mayo 1982): 79-84.

"Tres momentos en la vida de Rajatabla. Pulso de madurez, audacia de adolescentes", 23. textos (julio 1982): 1-5.

"Rajatabla. Mucho más que una década", 23. textos (julio 1982): 6-16.

"Vade retro!, de Fermín Cabal. Tentación venial", 24 (enero 1983): 44-46.

"El álbum familiar, de Alonso de Santos. Retratos en sepia", 24 (enero 1983): 42-43.

"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", 24. textos (enero 1983): 31-32.

"La segunda venida de Kantor", 25 (abril 1983): 57-83.

"El teatro de Miguel Muriello", 25. textos (abril 1983): 49-51.

### Pérez de Olaguer, Gonzalo

"Crítica de Barcelona. Un home es un home", 4 (1977): 65.

"La Torna en la memoria", 8-9. textos (septiembre 1978): 32-35.

"Temporada teatral en Catalunya. Crisis, pero menos", 10 (septiembre-octubre 1979): 49-54.

### Pérez Romero, Miguel

"El teatro de Blanco Amor", 15. textos (julio-agosto 1980): 39-42.

### Perisé, Anselmo

"Tiempo de monólogos. Cinco horas con Mario. Capilla ardiente muy concurrida", 13 (marzo-abril 1980): 6-7.

### Petit, Hervé

"Solidaridad con el Théâtre

du Soleil", 1 (marzo 1974): 20.  
"Dario Fo, un italiano... en París", 2 (abril 1974): 15.  
"Teatro de farsa y calamidad", 2. textos (abril 1974): 7-16

**Petite, Félix G.**

"Festival de Vitoria. Réplica", 3 (diciembre 1976): 22-23.

**Piriz-Carbonell, Lorenzo**

*Federico*, 24. textos (enero 1983): 73-120.  
"Sobre el proceso de creación de *Federico*", 24. textos (enero 1983): 62-64.

**Porto, Carlos**

"Censo del teatro independiente, 13 grupos portugueses", 11 (noviembre-diciembre 1979): 58-70.  
"Portugal. De Plauto a Cecilia Miereles", 14 (mayo-junio 1980): 66-67.

---

**Q**

---

**Quadri, Franco**

"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", 22 (mayo 1982): 24-34.  
"Entrevista con Peter Stein", 22 (mayo 1982): 35-50.  
"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", 22 (mayo 1982): 24-34.  
"El teatro de Carmelo Bene", 23 (julio 1982): 20-29.  
"Entrevista con Carmelo Bene", 23 (julio 1982): 30-42.

**Quintana, Jesús L.**

"Festival de Vitoria. Réplica", 3 (diciembre 1976): 22-23.

---

**R**

---

**Rame, Franca**

"Dario Fo y el teatro de La

Comune de Milán", 5. textos (1977): 1-6.

**Renau, Josep**

"Teatro Estable del País Valenciano. *De algún tiempo a esta parte*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 52.

**Requena, Jesús G.**

"Sobre el teatro y el nuevo teatro", 5 (julio 1974): 1-3.  
"USA in Spain. *Corfax*", 5 (julio 1974): 31-33.  
"Teatro y Burguesía. Notas para un análisis materialista del teatro comercial en España", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 4-16.

**Rial, José Antonio**

"*La muerte de García Lorca*", 7. textos (junio 1978): 10-65.  
"Bolívar, poeta más que guerrero, más que político", 23. textos (julio 1982): 18-22.  
*Bolívar*, 23. textos (julio 1982): 29-70.  
*La muerte de García Lorca*, 23. textos (julio 1982): 90-144.  
"Por qué escribí *Muerte de García Lorca*", 23. textos (julio 1982): 75-80.

**Riaza, Luis**

"Anticurriculum vitae del autor", 3. textos (mayo 1974): 9.  
"Segundo entrecanto del canto cuarto con la autobiografía del supuesto autor", 3. textos (mayo 1974): 10-13.  
"*El desván de los machos y el sótano de las hembras*", 3. textos (mayo 1974): 15-55.  
"Una de parto explicativo y de críticos", 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.  
"Algunos escritos... sobre madame Medea", 18. textos (enero-febrero 1981): 1-10.  
*Medea es un buen chico*, 18. textos (enero-febrero 1981): 29-71.  
"Las metamorfosis de Robinson. Los tres naufragios", 24. textos (enero 1983): 22-24.

**Romero Esteo, Miguel**

"El lenguaje popular", 1 (marzo 1974): 5-11.  
"El lenguaje impopular", 4 (junio 1974): 3-8.  
"Profecías de defunción y otros oráculos", 12 (enero-febrero 1980): 58-60.  
"Caligaverunt", 12 (enero-febrero 1980): 61.  
"Tartessos. A modo de preámbulo", Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 24-31.  
"Tartessos un memorial de las tinieblas", Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 32-341.

**Romeu Jover, Xavier**

"Explicación preliminar. Francesc Layret", 3. textos (diciembre 1976): 5-7.  
*Preguntas i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

**Ruffolo, M.**

"Optar por un teatro de clase", 2 (noviembre 1976): 18-21.

**Ruggeri Marchetti, Magda**

"La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre", 10. textos (septiembre-octubre 1979): 2-9.

---

**S**

---

**Saalbach, Mario**

"Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo", 6. textos (enero-febrero 1978): 2-6.

**Salcedo, José Manuel**

"Las cuentas de la Administración: los dineros del teatro", Alberto Fernández Torres y José Manuel Salcedo, 16 (septiembre-octubre 1980): 44-47.

**Salvador, Diego**

"El autor en el Teatro Inde-

pendiente. El aprendizaje", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 40-41.  
"Cartas al director. La ley del silencio", 18 (enero-febrero 1981): 3.

**Salvat, Ricard**

"Homenaje a Valle-Inclán", 8-9 (septiembre 1978): 64-68.  
"Teatro del tercer mundo / Teatro del mundo revolucionario. Una gran lección de humildad", 8-9 (septiembre 1978): 87-100.  
"G.A.T. *Farsa infantil de la cabeza del dragón*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 26-27.  
"Presentació Festival de Sitges 79", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 4-5.  
"Lorca entre silencios. Notas al montaje de *Yerma* del Theatron Kessaríanis", 14 (mayo-junio 1980): 34-38.  
"Presentación. Festival de Sitges 80", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 5.  
"Teatron Kaissarianis. *Yerma*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 14-15.  
"Festival de La Habana 1982. Una vía cubana para el realismo", 22 (mayo 1982): 85-92.  
"Festival de La Habana 1982. Clásicos en el programa", 22 (mayo 1982): 93-99.  
"Sitges-82. Apuntes para una historia del Festival de Sitges", 24. textos (enero 1983): 8-17.

**Sánchez, Carlos**

"A Comuna", 5 (julio 1974): 10-12.  
"Grupo-4", 5 (julio 1974): 13-14.

**Sánchez, María Ángeles**

"*Anfitrión, pon tus barbas a remojar*", 2 (abril 1974): 33.  
"Los alacranes y las hormigas", 4 (junio 1974): 29-30.  
"Quejío... dos años después", 4 (junio 1974): 32-34  
"Esperpento de Sevilla", 5 (julio 1974): 23-29.

**Sánchez Gómez, Ángel**

"Restaurando el Español.

Un teatro para la coalición UCD-PSOE», **14** (mayo-junio 1980): 6-9.  
"Aurora Bautista. Rastrear la magia y la poesía de Calderón", **14** (mayo-junio 1980): 10-11.

#### **Sanchis Sinisterra, José**

"Práctica teatral con adolescentes: la creación colectiva", **6** (enero-febrero 1978): 41-44.  
"Análisis de los componentes discursivos del texto", **21** (marzo 1982): 36-37.  
"Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia", **21** (marzo 1982): 29-38.  
"Un viejo manuscrito, de Franz Kafka, con teatralización de José Sanchis Sinisterra", **21** (marzo 1982): 39-44

#### **Sastre, Alfonso**

*La sangre y la ceniza o MSV*, **1**, textos (octubre 1976): 31-102.  
"Por un teatro unitario de la revolución socialista", **4** (1977): 8-9.  
*El camarada oscuro*, **10**, textos (septiembre-octubre 1979): 10-71.  
"Nota del autor sobre *El camarada oscuro*", **10**, textos (septiembre-octubre 1979): 1.  
"El lugar paradójico de la escritura teatral", **22** (mayo 1982): 2-4.  
"Sitges-82. Reflexiones de un neófito", **24**, textos (enero 1983): 2-4.  
"Sitges-82. Dos Estudiantes. Coimbra ... del Teatro peregrino", **24**, textos (enero 1983): 18-19.

#### **Siles, Luis Eduardo**

"El restaurado español. Un teatro para la coalición UCD-PSOE", **14** (mayo-junio 1980): 6-9.  
"Aurora Bautista. Rastrear la magia y la poesía de Calderón", **14** (mayo-junio 1980): 10-11.  
"El Don Carlos, de Múñiz. Desvelar la leyenda negra", **17** (noviembre-diciembre 1980): 52-53.  
"Es mentira, de Jesús Campos. En el límite de la

pesadilla", **18** (enero-febrero 1981): 40-41.  
"José Ruibal: la cartelera madrileña es Coca-Cola", **18** (enero-febrero 1981): 50-54.  
"El apuntador", **18** (enero-febrero 1981): 68-69.  
"Televisión contra Teatro. Mesa redonda sobre Teatro y Televisión", **22** (mayo 1982): 14-19.  
"Televisión contra Teatro. Con Rafael Herrero (Director de Programas Dramáticos, 1ª Cadena). No hay fantasmas en los pasillos", **22** (mayo 1982): 20-21.  
"Televisión contra Teatro. Con José María Rincón (Director de Programas Dramáticos, 2ª Cadena). ¿Vanguardia? El público prefiere La Latina", **22** (mayo 1982): 22-23.  
"El grito, de F. Quiñones. Melodrama andaluz", **23** (julio 1982): 55-56.  
"El Encuentro Internacional de Teatro en la Calle. Cuando los cómicos tomaron Madrid", **23** (julio 1982): 63-66.  
"José Ruibal. Recuperar la tradición española", **24** (enero 1983): 30-33.

#### **Silva, Jaime**

"Taller Experimental Teatral-Sitges. *Pisadas. Pasos de Moebius*", **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 43.

#### **Silvestre, M.**

"Teatro en Alicante", **4** (junio 1974): 13-15.

#### **Sirera, Josep Lluís**

"Teatro de las nacionalidades (y 3). País Valencià", Josep-Lluís Sirera, **3** (diciembre 1976): 24-34.  
"Carnestoltes y sus *Memòires de la coentor*", **7** (junio 1978): 20-22.  
"L'Entaulat: *Mort el gos, queda la rabia*. Estreno con la libertad de expresión de fondo", **7** (junio 1978): 22-23.  
"L'Entaulat, Teatro Infantil. Pavello dels premis, jocs, merits i xecs", **7** (junio 1978): 24.

"*Xano, xano*, (espectáculo insólito para una temporada teatral)", **13** (marzo-abril 1980): 31-33.

"País Valencià. Teatre Estable del P.V.: *De algún tiempo a esta parte*. Homenaje a Max Aub", **15** (julio-agosto 1980): 16-17.  
"País Valencià. Ubu Blau: *Bulevar América*. Kafka, insólito", **15** (julio-agosto 1980): 18-19.

"*Prometeo, ¡previsor!, mal te sienta ese nombre*", Companyia Tirant lo Blanc. Subvertir la tragedia", **17** (noviembre-diciembre 1980): 58-59.

"*El verí del teatre*, La Caràtula", **17** (noviembre-diciembre 1980): 60.

"*La dama del mar*. Comenzar por Ibsen", **18** (enero-febrero 1981): 44-45.

"El Teatro Principal de Valencia cumple 150 años. *Duende*. Lindsay Kemp atrapado en la fascinación de Lorca", **23** (julio 1982): 57-61.

"Teatro de las nacionalidades (y 3). País Valencià", **3** (diciembre 1976): 24-34.

#### **Sirera, Rodolf**

"Bilingüismo.. a polémica. El País Valencià: notas sobre una cultura", **2** (abril 1974): 1-2.

"Presente y futuro del teatro valenciano", **6-7**, textos (agosto-septiembre 1974): 9-18.

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*", **6-7**, textos (agosto-septiembre 1974): 23-91.

#### **Terrón Albarrán, Manuel**

"Los cambios culturales extremeños", **25** (abril 1983): 2-4.

#### **Torres Monreal, Francisco**

"Crítica de Barcelona. *El arquitecto y el emperador de Asiria*", **5** (1977): 53-55.

## **V**

#### **Valdeorras, Camilo**

"Informe y crónica de un abrente teatral", **8-9** (septiembre 1978): 29-39.

#### **Vera, Francesc**

"Bilingüismo y teatro en el País Valencià", **2** (abril 1974): 3-4.

#### **Vera, Gerardo**

"El escenógrafo y los grupos de Teatro Independiente", **3** (mayo 1974): 1-3.

#### **Verdú, Miguel**

"*Cronicón del Medioevo*", **3** (mayo 1974): 32-33.  
"Cizalla: la irresponsabilidad y el Teatro Independiente", **3** (mayo 1974): 33.

#### **Vidal Bolaño, Roberto**

"Teatro y cultura en Galicia", **15**, textos (julio-agosto 1980): 4-6.

#### **Villafaina, José Manuel**

"Centro Dramático de Badajoz. Diez años de resistencia", **25**, textos (abril 1983): 5-12.

## **W**

#### **Wambacq, Johan**

"Caracas 81. Bélgica: *Radeis, Yo no sabía que Inglaterra era tan linda*. La herencia del surrealismo", **19-20** (octubre 1981): 97-99.

#### **Wellwarth, George E.**

"Estrenar en Nueva York", **15** (julio-agosto 1980): 42-43.

## **T**

#### **Taber, Antonio**

"El flaco mercado de los libros de teatro", **22** (mayo 1982): 100-104.

#### **Teixidor, Jordi**

"El autor en el Teatro Comercial. La impotencia", **6-7** (agosto-septiembre 1974): 44-45.



# Índice de materias

## A

### Actores

"Teatro en Políticas", Enrique Buendía García, **4** (junio 1974): 20.  
 "El compromiso del actor ante el T.I.", Ensayo Uno en Venta, **5** (julio 1974): 4-6 y 30.  
 "Sindicato Unitario. Crónica de una noche memorable", Moisés Pérez Coterillo, **2** (noviembre 1976): 30-31.  
 "Dos opiniones sobre el futuro sindical. La necesaria unidad sindical", Alfredo Alonso, **2** (noviembre 1976): 32-33.  
 "Dos opiniones sobre el futuro sindical. Una alternativa sindical para actores", Gloria Berrocal, **2** (noviembre 1976): 34-35.  
 "RTVE-Actores: un contrato con freno y marcha atrás", Moisés Pérez Coterillo, **3** (diciembre 1976): 38-39.  
 "CNT. Ante la situación actual. Debate sobre un futuro sindical", Trabajadores del Espectáculo de la CNT, **3** (diciembre 1976): 40-43.  
 "El paro. Una profesión de brazos caídos", Javier Maqua, **4** (1977): 39-46.  
 "Crónica asamblearia. Más divididos que nunca", R. L.-P, **4** (1977): 47-49.  
 "La profesión. CC.OO. y la

unidad sindical", **4** (1977): 50-53.  
 "Aurora Bautista. Rastrear la magia y la poesía de Calderón", Luis Eduardo Siles y Ángel Sánchez Gómez, **14** (mayo-junio 1980): 10-11.  
 "Grecia. Con Eva Kotamaniidu. La importancia de hacer de todo", Miguel Bayón, **21** (marzo 1982): 76-77.  
 "Grecia. Melina Mercouri. El teatro en Grecia es un asunto nacional", Miguel Bayón, **21** (marzo 1982): 71-75.

### Alemania

"La Schaubühne de Berlín, un teatro modélico", Geneveva Dieterich, **7** (junio 1978): 34-37.  
 "La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, **22** (mayo 1982): 24-34.

### Alicante

"Boom, pero menos", Luis de Castro, **4** (junio 1974): 13-17.

### Andalucía

"Esperpento de Sevilla", María Angeles Sánchez, **5** (julio 1974): 23-29.  
 "Por un teatro regional estable en Andalucía", Antonio Andrés Lapeña, **5** (1977): 23-28.  
 "Andalucía. El serrallo del PSA", Miguel Mata Velasco, **14** (mayo-junio 1980): 19-21.

### Aragón

"Aragón. Un horizonte de proyectos", Francisco Ortega, **14** (mayo-junio 1980): 17-18.

### Asociaciones

"Euskal antzerki taldeen biltzarrea (Constitución pública de la Asamblea de Grupos de Teatro Vasco)", Pedro Barea, **5** (1977): 10.

### Asturias

"Aproximación teatral a la revolución de Asturias", J.R.B., **6** (enero-febrero 1978): 24-26.

### Autores

"Autor, grupo y construcción colectiva", Luis Matilla, **1** (marzo 1974): 3-4.  
 "Con Antonio Buero Vallejo", Mercedes Jansa, **1** (marzo 1974): 17-19.  
 "Entrevista con Enrique Buenaventura: La estructura empresarial ha desmembrado el teatro", Moisés Pérez Coterillo, **1**. textos (marzo 1974): 3-6.  
 "Riaza: entre el realismo y el posibilismo", Miguel Bilbao, **3**. textos (mayo 1974): 5-8.  
 "Anticurrículum vitae del autor", Luis Riaza, **3**. textos (mayo 1974): 9.  
 "Segundo entrecanto del canto cuarto con la autobiografía del supuesto autor", Luis Riaza, **3**. textos (mayo 1974): 10-13.  
 "Manuel Martínez Mediero.

Desde el provincianismo hasta la cosmogonía", **3** (mayo 1974): 15-16.  
 "Entrevista con Domingo Miras", Alberto Fernández Torres, **4**. textos (junio 1974): 4-10.  
 "Autobiografía", Domingo Miras, **4**. textos (junio 1974): 11-13.  
 "Teatro en Políticas", Enrique Buendía García, **4** (junio 1974): 20.  
 "Polémica. Las relaciones Autor-Grupo", López Mozo, **5** (julio 1974): 7.  
 "Biografía de Rodolfo Sirena", **6-7**. textos (agosto-septiembre 1974): 19-21.  
 "El autor. Historia a bulto - siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días - o como no decir lo que es ser autor-prosa", Jesús Campos García, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 16-18.  
 "El autor en la Historia del Teatro", Juan Antonio Hormigón, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 19-22.  
 "A la caza de un concepto", Ángel García Pintado, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 23-24.  
 "El texto inviolable", **6-7** (agosto-septiembre 1974): 25.  
 "El texto inviolable. Levantar la veda", Luis Matilla, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 26-28.  
 "El texto inviolable. Los derechos del talento", Anto-

nio Buero Vallejo, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 29-32.  
 "Escribiendo juntos. Colectivo de autores", López Mozo, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 34-35.  
 "Escribiendo juntos. Enterrar el dogmatismo", Manuel Pérez Casaux, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 36-37.  
 "Escribiendo juntos. Ni a favor ni en contra", Manuel Martínez Mediero, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 38.  
 "El autor en el Teatro Independiente. El aprendizaje", Diego Salvador, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 40-41.  
 "El autor en el Teatro Comercial. La impotencia", Jordi Teixidor, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 44-45.  
 "El autor en el Teatro Comercial. A pesar de todo", Juan A. Castro, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 46.  
 "El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
 "El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 54-58.  
 "Diálogos en el Patio de la Autoridad", Enrique Patiño, Mariano de Andrés y Joaquín Estefanía Moreira, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 59-68.  
 "Editorial", **6-7** (agosto-septiembre 1974): 1-3.  
 "Cronología. Alfonso Sastre", Alberto Fernández Torres, Javier Maqua y Moisés Pérez Coterillo, **1**. textos (octubre 1976): 3-29.  
 "Las alianzas de Alfonso Paso", Simón del Desierto, **2** (noviembre 1976): 26-27.  
 "Farsa, agresión y cinismo en el teatro de Ángel García Pintado", Moisés Pérez Coterillo, **2**. textos (noviembre 1976): 1-4.  
 "Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Domé-

nech, **2** (noviembre 1976): 36-42.  
 "El autor novel que llegó a presidente de México", Ángel García Pintado, **3** (diciembre 1976): 36.  
 "Valle-Inclán. Los herederos", E. P., **3** (diciembre 1976): 44-46.  
 "Valle-Inclán. Alrededor de estos cuernos", Carlos Gortari, **3** (diciembre 1976): 47.  
 "Valle-Inclán. Debate", **3** (diciembre 1976): 48-53.  
 "Un fenómeno convergente", Joan Anton Benach, **3**. textos (diciembre 1976): 1-2.  
 "Teatro-Documento. Francesc Layret", Maria Aurèlia Capmany, **3**. textos (diciembre 1976): 3-4.  
 "Explicación preliminar. Francesc Layret", Xavier Romeu Jover, **3**. textos (diciembre 1976): 5-7.  
 "Editorial: en la vuelta forzada de Alfonso Sastre", **4** (1977): 1.  
 "El teatro de Fernando Arrabal", Carlos Isasi, **4**. textos (1977): 3-16.  
 "Alfonso Sastre, en ninguna parte", **4** (1977): 3-7.  
 "Dario Fo y el teatro de La Comune de Milán", Franca Rame, **5**. textos (1977): 1-6.  
 "Carcoma en la Sociedad de Autores", Simón del Desierto, **5** (1977): 18-21.  
 "Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo", Mario Saalbach, **6**. textos (enero-febrero 1978): 2-6.  
 "Bibliografía. Jerónimo López Mozo", J.L.-M., **6**. textos (enero-febrero 1978): 7-9.  
 "Encuesta a los que no estrenan", **6** (enero-febrero 1978): 49-54.  
 "Encuesta a los que no estrenan (y 2)", **7** (junio 1978): 61-63.  
 "José Antonio Rial: volver a contar la historia", Moisés Pérez Coterillo, **7**. textos (junio 1978): 1-4.  
 "Bibliografía. José Antonio Rial", **7**. textos (junio 1978): 5-9.  
 "Con la generación Abren-

te", **8-9** (septiembre 1978): 40-44.  
 "Buero y Sastre ante el terrorismo", Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 29-32.  
 "Con Helder Costa. Sobre la historia (pasada y reciente) de Portugal", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 54-55.  
 "Querido Joan Brossa", Jordi Coca, **12**. textos (enero-febrero 1980): 1-3.  
 "Perfil de Joan Brossa", Pere Gimferrer, **12**. textos (enero-febrero 1980): 4-7.  
 "El teatro irregular de Joan Brossa", Xavier Fàbregas, **12**. textos (enero-febrero 1980): 8-9.  
 "Satana y L'armari en el mar", Josep M. Mestres-Quadreny, **12**. textos (enero-febrero 1980): 12-13.  
 "De 1 a 5.520 espectadores para la poesía escénica de Brossa", Joan Abellán, **12**. textos (enero-febrero 1980): 14-17.  
 "Benet i Jornet. Rumbo a una meca imaginaria", Joan Manuel Gisbert, **12** (enero-febrero 1980): 36-41.  
 "Alfonso Vallejo. El único arte que suicida es el teatro", Miguel Bayón, **13** (marzo-abril 1980): 12-15.  
 "Lorca entre silencios. Con Rafael Martínez Nadal", Miguel Bayón, **14** (mayo-junio 1980): 28-33.  
 "El teatro de Blanco Amor", Miguel Pérez Romero, **15**. textos (julio-agosto 1980): 39-42.  
 "Más que biografía, memoria", Moisés Pérez Coterillo, **15**. textos (julio-agosto 1980): 34-38.  
 "Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado: ¡la imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso", Carla Matteini y Guillermo Heras, **16** (septiembre-octubre 1980): 8-15.  
 "Entrevista a José Martín Elizondo. Premio Santiago Rusiñol. Sitges-79", Ángel Berenguer, **16**. textos

(septiembre-octubre 1980): 53-56.  
 "Es mentira, de Jesús Campos. En el límite de la pesadilla", Luis Eduardo Siles, **18** (enero-febrero 1981): 40-41.  
 "José Ruibal: la cartelera madrileña es Coca-Cola", Luis Eduardo Siles, **18** (enero-febrero 1981): 50-54.  
 "La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza", Hazel Cazorla, **18**. textos (enero-febrero 1981): 11-25.  
 "El espectáculo y sus cómplices -(ensayo incompleto)-", Denis Bablet, **19-20**. textos (octubre 1981): 2-11.  
 "Cricot-2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical -(ensayo incompleto)-", Denis Bablet, **19-20**. textos (octubre 1981): 12-17.  
 "El lugar paradójico de la escritura teatral", Alfonso Sastre, **22** (mayo 1982): 2-4.  
 "Bibliografía. Ángel García Pintado", **22**. textos (mayo 1982): 7.  
 "Viaje alrededor del Teatro de Ángel García Pintado. Farsa, rito y sangre; sangre, mucha sangre", Alberto Fernández Torres, **22**. textos (mayo 1982): 1-6.  
 "En la muerte de Peter Weiss", Alberto Fernández Torres, **23** (julio 1982): 2-4.  
 "Los desfases históricos y mentales de Arrabal", Luis A. Díez, **23** (julio 1982): 78-80.  
 "Biografía. José Antonio Rial", **23**. textos (julio 1982): 17.  
 "Biografía. Lorenzo Piriz-Carbonell", **24**. textos (enero 1983): 64.  
 "El teatro de Miguel Muriello", Moisés Pérez Coterillo, **25**. textos (abril 1983): 49-51.  
 "La obra dramática de Miguel Romero Esteo", Pedro Aullón de Haro, **26-27**. textos (diciembre 1983): 5-19.  
 "Miguel Romero Esteo",

26-27. textos (diciembre 1983): 21-23.  
 «Tartessos. A modo de preámbulo», Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 24-31.

## Aviñón

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, 10 (septiembre-octubre 1979): 68-73.

## B

### Badajoz

"Badajoz subagrícola y emigrante", 3 (mayo 1974): 6-7.  
 "El teatro en Badajoz", 3 (mayo 1974): 19.  
 "Badajoz: II Semana de Teatro", 3 (mayo 1974): 5.  
 "Badajoz: II Semana de Teatro. Puntualizando", 3 (mayo 1974): 14.  
 "Badajoz: II Semana de Teatro. Notas marginales", 3 (mayo 1974): 17-18.

### Balances

"Balance (1) Temporada 75-76", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, 1 (octubre 1976): 26-36.  
 "El Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, 2 (noviembre 1976): 5-8.  
 "El chivato. Madrid", 2 (noviembre 1976): 53-56.  
 "El chivato. Madrid y Barcelona", 3 (diciembre 1976): 60-61.  
 "El chivato. Madrid", 4 (junio 1977): 66-67.  
 "El chivato. Madrid", 6. (enero-febrero 1978): 60.  
 "El chivato. Madrid", 7 (junio 1978): 77-78.  
 "C.D.N. Materiales de derribo", Moisés Pérez Coterillo, 10 (septiembre-octubre 1979): 34-38.  
 "Temporada teatral. Un Madrid cada vez más cojitranco", Miguel Bayón, 10 (septiembre-octubre 1979): 42-46.  
 "Temporada teatral en Euskadi. La cuestión na-

cional y el idioma", Pedro Barea, 10 (septiembre-octubre 1979): 62-65.

"Perdedor, el público", Alberto Fernández Torres, 15 (julio-agosto 1980): 36-41.

"Las cuentas de la Administración: los dineros del teatro", Alberto Fernández Torres y José Manuel Salcedo, 16 (septiembre-octubre 1980): 44-47.

"Las cuentas del C.D.N. Un delicado balance", Eduardo Alba, 16 (septiembre-octubre 1980): 48-51.

"La temporada de Madrid en cifras. Aquí no pasa nada", Alberto Fernández Torres, 19-20 (octubre 1981): 30-37.

"La temporada 81-82, en cifras. Cambio de tercio", Alberto Fernández Torres, 24 (enero 1983): 76-83.

### Barcelona

"El chivato. Madrid y Barcelona", 3 (diciembre 1976): 60-61.  
 "El Festival de Mimo de Barcelona. El teatro del gesto en busca de público", Xavier Fàbregas, 23 (julio 1982): 67-70.

### Bélgica

"Caracas 81. Bélgica: Radeis, *Yo no sabía que Inglaterra era tan linda*. La herencia del surrealismo", Johan Wambacq, 19-20 (octubre 1981): 97-99.  
 "Caracas 81. Radeis o el poder del gesto", Luis Matilla, 19-20 (octubre 1981): 100-101.

### Bibliografías

"Biografía de Rodolf Sirena", 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 19-21.  
 "Bibliografía de Alfonso Sastre", 1. textos (octubre 1976): 103-106.  
 "Bibliografía de Ángel García Pintado", 2. textos (noviembre 1976): 5.  
 "Bibliografía de Fernando Arrabal", 4. textos (1977): 17-19.  
 "Bibliografía de Joan Brossa", 12. textos (enero-febrero 1980): 18.

"Bibliografía de Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 10-12.

"Bibliografía de Eduardo Blanco Amor", 15. textos (julio-agosto 1980): 43.

"Bibliografía de José Martín Elizondo", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 56.

"Bibliografía de Luis Riaza", 18. textos (enero-febrero 1981): 27.

"Bibliografía de Ángel García Pintado", 22. textos (mayo 1982): 7.

"Miguel Romero Esteo", 26-27. textos (diciembre 1983): 21-23.

### Biografías

"Autobiografía", Domingo Miras, 4. textos (junio 1974): 11-13.

"Biografía de Rodolf Sirena", 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 19-21.

"Biografía. Francisco Ors", 13. textos (marzo-abril 1980): 2.

"Biografía. Luis Matilla", 14. textos (mayo-junio 1980): 9.

"Pier Paolo Pasolini. Itinerario cinematográfico", Carlos Gortari, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 4-10.

"Pier Paolo Pasolini. Obra. Biografía", Miguel Bayón, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 11-12.

"Biografía. Carlos Giménez", 23. textos (julio 1982): 17.

"Biografía. José Antonio Rial", 23. textos (julio 1982): 17.

"Biografía. César Oliva", 24. textos (enero 1983): 67.

"Biografía de algunos miembros de la Compañía Julián Romea", 24. textos (enero 1983): 68-69.

"Biografía. Lorenzo Piriz-Carbonell", 24. textos (enero 1983): 64.

### Brasil

"Caracas 81. Brasil: Grupo Pau Macunaíma. Brasil insólito", 19-20 (octubre 1981): 102-104.  
 "Caracas 81. Macunaíma. Un torrente llamado Macu-

naíma", Jerónimo López Mozo, 19-20 (octubre 1981): 105-107.

## C

### Cabaret

"El grotesco viste de seda", Ángel García Pintado, 17 (noviembre-diciembre 1980): 4-7.

"El Molino. La supervivencia del music-hall", 17 (noviembre-diciembre 1980): 8-22.

"El Molino. Los protagonistas en mesa redonda", 17 (noviembre-diciembre 1980): 23-30.

"Esta noche se improvisa", Joan Abellán, 21 (marzo 1982): 12-16.

"En el Oasis de Zaragoza. Albert Vidal. *Cachito* por unos meses", Francisco Ortega, 21 (marzo 1982): 23-28.

### Café-teatro

"Rennes: III Festival Internacional de Café-Teatro", Xavier Fàbregas, 3 (diciembre 1976): 8-11.

### Cataluña

"30 años de Teatro Catalán", Xavier Fàbregas, 2 (noviembre 1976): 11-17.

"Temporada teatral en Catalunya. Crisis, pero menos", Gonzalo Pérez de Olaguer, 10 (septiembre-octubre 1979): 49-54.

"Editorial. Casi una alternativa", 18 (enero-febrero 1981): 4.

"La Cuina de les arts. Pucheros y fogones de teatro", Xavier Fàbregas, 14 (mayo-junio 1980): 56-57.

"Grave atentado de la Generalitat contra el teatro catalán", 21 (marzo 1982): 91-92.

"El día que unos hombres de cultura llegaron a políticos de oficio", Xavier Fàbregas, 21 (marzo 1982): 93-95.



## Censura

"Diario íntimo", 2 (abril 1974): 5-6.  
"Diario íntimo", 5 (julio 1974): 8.  
"Grupo-4", Carlos Sánchez, 5 (julio 1974): 13-14.  
"Teatro y Burguesía. Notas para un análisis materialista del teatro comercial en España", Jesús G. Requena y Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 4-16.  
"El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
"Una inmodesta proposición: censores para la reforma", Ángel García Pintado, 1 (octubre 1976): 44-45.  
"Crónica de 30 días", Moisés Pérez Coterillo, 3 (diciembre 1976): 2-3.  
"Mario Antolín cabalga de nuevo", Simón del Desierto, 6 (enero-febrero 1978): 5-6.  
"La censura cae, los censores siguen", 6 (enero-febrero 1978): 45.  
"El franquismo explica la censura", Ángel García Pintado, 6 (enero-febrero 1978): 46-48.  
"¡Hola amics!", Els Joglars, 7 (junio 1978): 1.  
"Libertad de expresión", Moisés Pérez Coterillo, 7 (junio 1978): 2-4.  
"Los tiempos no están cambiando...! A Ramón Sagaseta, la torna de Els Joglars", Alberto Miralles, 7 (junio 1978): 56-60.  
"La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia", Alberto Miralles, 8-9 (septiembre 1978): 54-57.  
"¡Qué viene la censura!", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 35-39.  
"¡Qué viene la censura! Concilio de amor: una tragedia celeste", Jerónimo López Mozo, 13 (marzo-abril 1980): 40-45.  
"¡Qué viene la censura! El santuario y el prostíbulo", Ángel Fernández-Santos, 13 (marzo-abril 1980): 46-49.

## Checoslovaquia

"La nueva visita del Teatro Negro de Praga. La asepsia puede matar", Ángel García Pintado, 18 (enero-febrero 1981): 55-57.

## Chile

"La conferencia de Jorge Díaz", Concha Lacarra, 4 (junio 1974): 29.  
"Los alacranes y las hormigas", María Ángeles Sánchez, 4 (junio 1974): 29-30.  
"Notas y apuntes sobre el teatro chileno", Martín Andrade, 5 (julio 1974): 16-20.  
"Teatro popular antes del fascismo", Concha Lacarra, 5 (julio 1974): 20-22.

## Circo

"Llega el Circo Aligre. Emoción contra el muermo", Miguel Bayón, 18 (enero-febrero 1981): 58-60.

## Colombia

"Entrevista con Enrique Buenaventura. La estructura empresarial ha desmembrado el teatro", Moisés Pérez Coterillo, 1, textos (marzo 1974): 3-6.  
"Bogotá: La Mama en la calle", Guillermo Heras, 3 (mayo 1974): 21-22.  
"Nuevo Teatro de Pantomima. La madriguera. Moneñas", 16, textos (septiembre-octubre 1980): 8-9.

## Comunidad Valenciana

"Bilingüismo.. a polémica. El País Valenciano: notas sobre una cultura", Rodolf Sirera, 2 (abril 1974): 1-2.  
"Bilingüismo y teatro en el País Valenciano", Francesc Vera, 2 (abril 1974): 3-4.  
"Presente y futuro del teatro valenciano", R. Sirera, 6-7, textos (agosto-septiembre 1974): 9-18.  
"Teatro de las nacionalidades (y 3). País Valencià", Josep-Lluís Sirera, 3 (diciembre 1976): 24-34.

## Congresos

"Teatro en Políticas", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 20.

"El primer Congreso de Teatro. Un proyecto en marcha", Vicente Cuesta, 5 (1977): 16-17.  
"Congreso de Cultura y Generalitat", 6 (enero-febrero 1978): 11-13.  
"Caracas-78", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 58-63.  
"Los debates I. La dramaturgia y la crítica en latinoamérica", 8-9 (septiembre 1978): 101-107.  
"Los debates II. La introducción en latinoamérica de Stanislavski, Brecht y Artaud", 8-9 (septiembre 1978): 108-112.  
"Los debates III. La creación colectiva", 8-9 (septiembre 1978): 113-120.  
"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 69-78.  
"Almagro. Los clásicos en el banquillo", Xavier Fàbregas, 11 (noviembre-diciembre 1979): 10-13.  
"Lyon. Congreso Mundial de Teatro para Niños. Despertar la creatividad", Luis Matilla, 19-20 (octubre 1981): 122-127.  
"Peter Zadek contra el teatro de funcionarios", Inmaculada Garín y Guillermo Heras, 21 (marzo 1982): 17-22.

## Crisis teatral

"Sobre el teatro y el nuevo teatro", Jesús G. Requena, 5 (julio 1974): 1-3.

## Críticos

"Tribulaciones de un crítico ante la crítica", Xavier Fàbregas, 14 (mayo-junio 1980): 2-4.  
"Francia. Con Bernard Dort. Un nuevo marco para esta enorme vitalidad", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 63-65.

## Cronologías

"Cronología. Alfonso Sastre", Alberto Fernández Torres, Javier Maqua y Moisés Pérez Coterillo, 1, textos (octubre 1976): 3-29.  
"Cronología. Francesc Layret", 3, textos (diciem-

bre 1976): 8-15.

"Explicación preliminar. Francesc Layret", Xavier Romeu Jover, 3, textos (diciembre 1976): 5-7.  
"Teatro-Documento. Francesc Layret", Maria Aurèlia Capmany, 3, textos (diciembre 1976): 3-4.  
"Cronología. Els Joglars", 8-9 (septiembre 1978): 10-32.  
"Cronología. Els Joglars", 21, textos (marzo 1982): 43.  
"Cronología. Jordi Mesalles", 22, textos (mayo 1982): 11.  
"Cronología. Ángel García Pintado", 22, textos (mayo 1982): 11.  
"Biografía. Compañía Julián Romea", 24, textos (enero 1983): 72.  
"Miguel Romero Esteo", 26-27, textos (diciembre 1983): 21-23.

## Cuba

"El Escambray y Cubana de Acero. Militancia y revolución", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 62-65.  
"El teatro político de B. Brecht. Un huracán llamado Andoba", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 66-68.  
"Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma. Homenaje cubano a Federico", Moisés Pérez Coterillo, 13 (marzo-abril 1980): 69-71.  
"Teatro Estudio de La Habana. Bodas de Sangre", 16, textos (septiembre-octubre 1980): 10-11.  
"Festival de La Habana 1982. Clásicos en el programa", Ricard Salvat, 22 (mayo 1982): 93-99.  
"Festival de La Habana 1982. El teatro cubano hace inventario", Moisés Pérez Coterillo, 22 (mayo 1982): 79-84.  
"Taller internacional del nuevo teatro. Encuentro en La Habana", Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 103-107.

## D

### Danza

"Anexa", José Miguel Elvira Arechavaleta, **4** (junio 1974): 18-19.  
*"Doña Rosita, Bodas de sangre, Yerma. Homenaje cubano a Federico"*, Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 69-71.  
*"Laboratorio de Danza de la Universidad de Oviedo. Los sapos de Vetusta"*, **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 32.

### Día Mundial del Teatro

"Diario íntimo", **2** (abril 1974): 5-6.

### Directores

"Entrevista con Enrique Buenaventura. La estructura empresarial ha desmembrado el teatro", Moisés Pérez Coterillo, **1**, textos (marzo 1974): 3-6.  
*"Los Goliardos. Ángel Facio. Forense, causante y víctima"*, Concha Lacarra y Enrique Buendía, **2** (abril 1974): 31-32.  
*"Joaquín Arbide: en Badajoz con mucho sentimiento"*, **3** (mayo 1974): 12.  
*"Otro montaje para El adelfio"*, Ángel Facio, **2** (noviembre 1976): 43-48.  
*"Giuliano Scabia"*, Vicent Bernat, **3** (diciembre 1976): 16.  
*"Albert Boadella, solidaridad"*, Moisés Pérez Coterillo, **6** (enero-febrero 1978): 1-2.  
*"Josefina Molina. Teatro y cine. Vasos comunicantes"*, Carla Matteini, **18** (enero-febrero 1981): 28-31.  
*"José Luis García Sánchez. El director es un regidor distinguido"*, Miguel Bayón, **18** (enero-febrero 1981): 32-33.  
*"Manuel Gutiérrez Aragón. El teatro es más permeable que el cine"*, Miguel Bayón, **18** (enero-febrero 1981): 34-35.  
*"Jaime Chávarri. El teatro es un fascinante plano secuencia"*, Alberto Fernández Torres, **18** (enero-febrero 1981): 36-37.

"Peter Zadek contra el teatro de funcionarios", Inmaculada Garín y Guillermo Heras, **21** (marzo 1982): 17-22.  
*"Entrevista con Peter Stein"*, Franco Quadri, **22** (mayo 1982): 35-50.  
*"Biografía. Carlos Giménez"*, **23**, textos (julio 1982): 17.  
*"Entrevista con Carmelo Bene"*, Franco Quadri, **23** (julio 1982): 30-42.  
*"Asociación de directores de escena"*, Junta Directiva de la ADE, **24** (enero 1983): 53-54.  
*"Asociación de directores de escena. Bases para una política teatral para el trabajo con los clásicos"*, **24** (enero 1983): 55-65.  
*"Biografía. César Oliva"*, **24**, textos (enero 1983): 67.  
*"Con Peter Brook. El largo camino hacia la percepción"*, Denis Bablet, **25** (abril 1983): 39-52.  
*"La segunda venida de Kantor"*, Moisés Pérez Coterillo, **25** (abril 1983): 57-83.

## E

### Empresarios

"Teatro y Burguesía. Notas para un análisis materialista del teatro comercial en España", Jesús G. Requena y Alberto Fernández Torres, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 4-16.

### Enseñanza

"Arte dramático para niños y adolescentes", Enrique Llovet, **6** (enero-febrero 1978): 37-40.  
*"Escuela de Teatro. Antzerki Eskola. Difícil aprendizaje de la profesión"*, **3** (diciembre 1976): 21.  
*"Crónica de 30 días"*, Moisés Pérez Coterillo, **3** (diciembre 1976): 2-3.  
*"Galicia. Ribadavia y otros temas"*, Manuel Lourenzo, **4** (1977): 22-23.

"Práctica teatral con adolescentes: la creación colectiva", José Sanchis Sinisterra, **6** (enero-febrero 1978): 41-44.  
*"Barcelona. Institut del Teatre. El actor y la ilusión olímpica"*, Joan Abellán, **14** (mayo-junio 1980): 51-53.  
*"La SETTAL, cara al futuro"*, Manu Aguilar, **25** (abril 1983): 84-87.

### Escenógrafos

"Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de Exequias*", José Miguel Elvira, **2** (abril 1974): 21.  
*"El escenógrafo y los grupos de Teatro Independiente"*, Gerardo Vera, **3** (mayo 1974): 1-3.  
*"Escenografía Teatral Española (1940-1977). Crónica de una miseria cotidiana"*, Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **4** (1977): 27-29.  
*"Escenografía Teatral Española (1940-1977). Equipo Multitud"*, **4** (1977): 30-32.  
*"Iago Pericot y la escenografía biológica"*, Joan Manuel Gisbert, **18** (enero-febrero 1981): 17-23.

### Espectadores

"¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **2** (noviembre 1976): 22-25.

### Estados Unidos de América del Norte

"USA in Spain. *Corfax*", Jesús G. Requena, **5** (julio 1974): 31-33.  
*"Dos horas después... Entrevista con ETC de La Mama"*, José Miguel Elvira Arechavaleta, **5** (julio 1974): 33-34.  
*"Estrenar en Nueva York"*, George E. Wellwarth, **15** (julio-agosto 1980): 42-43.  
*"III Festival de Teatro Popular Latinoamericano. Latinoamérica comienza en Manhattan"*, Luis A. Díez, **24** (enero 1983): 86-89.

### Exposiciones

"Escenografía Teatral Es-

pañola (1940-1977). Crónica de una miseria cotidiana", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **4** (1977): 27-29.  
*"Escenografía Teatral Española (1940-1977). Equipo Multitud"*, **4** (1977): 30-32.  
*"Homenaje a Valle-Inclán"*, Ricard Salvat, **8-9** (septiembre 1978): 64-68.

### Extremadura

"Encuesta. Censo", **25**, textos (abril 1983): 17-45.  
*"Los cambios culturales extremeños"*, Manuel Terrón Albarrán, **25**, textos (abril 1983): 2-4.

## F

### Festivales

"Badajoz: II Semana de Teatro", **3** (mayo 1974): 5.  
*"Badajoz: II Semana de Teatro. Puntualizando"*, **3** (mayo 1974): 14.  
*"Badajoz: II Semana de Teatro. Notas marginales"*, **3** (mayo 1974): 17-18.  
*"Festival Mundial de Teatro de Nancy"*, **3** (mayo 1974): 20.  
*"Semana Universitaria de Teatro"*, Enrique Buendía García, **4** (junio 1974): 27-28.  
*"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria"*, Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.  
*"Rennes: III Festival Internacional de Café-Teatro"*, Xavier Fábregas, **3** (diciembre 1976): 8-11.  
*"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco"*, Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.  
*"Festival de Vitoria. Réplica"*, Manu Aguilar, Félix G. Petite y Jesús L. Quintana, **3** (diciembre 1976): 22-23.  
*"Festival de Vitoria. Tres notas"*, Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 23.  
*"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía"*,

Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

"Nancy era una fiesta", Pedro Barea y Moisés Pérez Coterillo, **5** (1977): 29-38.

"Encuentros del Teatro Vasco en Loyola", Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 31.

"*Plany en la mort d'Enric Ribera*. Dos comentarios", Joan Manuel Gisbert y Ángel Alonso, **7** (junio 1978): 12-15.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

"Festival Avignon. Más espectáculo que teatro", César Oliva, **10** (septiembre-octubre 1979): 68-73.

"Theatron Kessarianis. *Ifigenia en Aulida*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 42-43.

"Presentació Festival de Sitges 79", Ricard Salvat, **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 4-5.

"Autores, obras y grupos en el Festival de Sitges 1967-1978", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 6-8.

"El último estreno del Odín. *El millón*", Xavier Fàbregas, **11** (noviembre-diciembre 1979): 17-18.

"*El gran filón*. Equilibrio y filigrana", Pedro Barea, **12** (enero-febrero 1980): 44-45.

"Festival de Nancy. Noël: 79", Pedro Barea, **12** (enero-febrero 1980): 62-69.

"Partir hacia el lugar de retorno", Georges Banu, **12** (enero-febrero 1980): 70-72.

"Festival de La Habana", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 55-56.

"Festival de La Habana. Los buenos habaneros",

Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 57-59.

"Festival de la Habana. Los sucesos del teatro Villanueva", Eusebio Luna, **13** (marzo-abril 1980): 60-61.

"Festival de la Habana. Del carnaval a la zarzuela", Moisés Pérez Coterillo, **13** (marzo-abril 1980): 72.

"I Muestra de Teatro Latinoamericano en España", Jerónimo López Mozo, **14** (mayo-junio 1980): 61-63.

"Aragón. Un festival para el futuro", Francisco Ortega, **15** (julio-agosto 1980): 22-24.

"Mostra de Teatro Galego de Ribadavia", **15**. textos (julio-agosto 1980): 28-33.

"Estrenar en Nueva York", George E. Wellwarth, **15** (julio-agosto 1980): 42-43.

"Nancy'80", Pedro Barea, **15** (julio-agosto 1980): 51-65.

"El teatro y el sincretismo de las culturas", Xavier Fàbregas, **15** (julio-agosto 1980): 66-69.

"Mostra de Teatro Galego de Ribadavia", **15**. textos (julio-agosto 1980): 28-33.

"I Encuentro de Teatro España-América Latina", Luis Matilla, **15** (julio-agosto 1980): 34-35.

"La campaña del Grec-80. ¿Un verano cálido y feliz?", Xavier Fàbregas, **16** (septiembre-octubre 1980): 3-7.

"Sitges 80. Lo mejor, el público", Jerónimo López Mozo, **16** (septiembre-octubre 1980): 29-35.

"Sitges 80. El síndrome alemán", Jerónimo López Mozo, **16** (septiembre-octubre 1980): 36-37.

"Sitges 80. Grecia, Francia y Cuba, 3 visiones de Lorca", Moisés Pérez Coterillo, **16** (septiembre-octubre 1980): 38-40.

"Sitges'80. *Naque*, premio Artur Carbonell", Moisés Pérez Coterillo, **16** (septiembre-octubre 1980): 41.

"Presentación. Festival de Sitges 80", Ricard Salvat, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 5.

"Compañías. Espectáculos. Autores. Festival de Sitges 80", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 3.

"Oporto. En busca de una expresión ibérica", Luis Matilla, **17** (noviembre-diciembre 1980): 61-67.

"XXV Festival de Teatro de Berlín. En el templo de Brecht", Pedro Barea, **18** (enero-febrero 1981): 61-67.

"Caracas 81. Con Carlos Giménez", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 51-54.

"Caracas 81. II Encuentro Teatral América Latina-España. Los dramaturgos se reúnen", Jerónimo López Mozo, **19-20** (octubre 1981): 55-61.

"Caracas 81. Más de 300 horas de teatro", Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 62-67.

"Caracas 81. Studio K. de Hungría: *Woyzeck*, de Büchner. Como una encerrona", **19-20** (octubre 1981): 77-78.

"Caracas 81. *Nastasja Filippovna*. Actores hasta el límite", Josep María Benet i Jornet, **19-20** (octubre 1981): 74-76.

"Caracas 81. Comprometer al espectador", Jerónimo López Mozo, **19-20** (octubre 1981): 79-81.

"Caracas 81. Alrededor de *Fin de round*", Lauro Olmo, **19-20** (octubre 1981): 95-96.

"Caracas 81. Bélgica: *Radeis, Yo no sabía que Inglaterra era tan linda*. La herencia del surrealismo", Johan Wambacq, **19-20** (octubre 1981): 97-99.

"Festival de La Habana 1982. El teatro cubano hace inventario", Moisés Pérez Coterillo, **22** (mayo 1982): 79-84.

"Festival de La Habana 1982. Una vía cubana para el realismo", Ricard Salvat, **22** (mayo 1982): 85-92.

"Festival de La Habana 1982. Clásicos en el programa", Ricard Salvat, **22** (mayo 1982): 93-99.

"II Encuentro Internacional de Teatro en la Calle. Cuando los cómicos tomaron Madrid", Luis Eduardo Siles, **23** (julio 1982): 63-66.

"II Festival de Mimo de Barcelona. El teatro del gesto en busca de público", Xavier Fàbregas, **23** (julio 1982): 67-70.

"VII Festival de Teatro. La cita internacional de Vitoria", Pedro Barea, **24** (enero 1983): 50-52.

"III Festival de Teatro Popular Latinoamericano. Latinoamérica comienza en Manhattan", Luis A. Díez, **24** (enero 1983): 86-89.

"Fitei 82, contra viento y marea... Cinco años de encuentro con el teatro independiente español", Luis Matilla, **24** (enero 1983): 90-95.

"Sitges-82. Reflexiones de un neófito", Alfonso Sastre, **24**. textos (enero 1983): 2-4.

"Sitges-82, punto y seguido...", Xavier Fàbregas **24**. textos (enero 1983): 5-7.

"Sitges-82. Apuntes para una historia del Festival de Sitges", Ricard Salvat, **24**. textos (enero 1983): 8-17.

"Taller internacional del nuevo teatro. Encuentro en La Habana", Guillermo Heras, **25** (abril 1983): 103-107.

"Con Antonio Vélez, Alcalde de Mérida. La ocasión del cincuentenario", **25**. textos (abril 1983): 13-14.

## Francia

"Solidaridad con el Théâtre du Soleil", Hervé Petit, **1** (marzo 1974): 20.

"Compagnie Bernard Ortega. *Les précieuses ridicules. Le mariage force*", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 40-41.

"Ariane Mnouchkine, suma comadróna del Théâtre du Soleil", Joan Manuel Gisbert, **13** (marzo-abril 1980): 50-54.

"Grenier de Toulouse. *Mariana Pineda*", Jean Claude Bastos, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 12-13.



"¡Bienvenido! Magic Circus", 17 (noviembre-diciembre 1980): 31-36.

"*Melodies du Malheur. Strip tease bajo cero*, de le Grand Magic Circus", traducción de Moisés Pérez Coterillo y Sylvie Caudan, 17 (noviembre-diciembre 1980): 37-45.

"Caracas 81. Francia: Theatre de la Salamandre, *Britannicus*, de Racine. Como en Versailles", 19-20 (octubre 1981): 108-110.

"Francia. Utopía y realidad. Una apuesta por el cambio cultural", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 46-49.

"Francia. Con Jack Lang, Ministro de Cultura. Cultura: pedagogía de la libertad", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 50-53.

"Francia. Con Robert Abirached y Patrick Devaux. Un aumento del 70% en el presupuesto", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 54-58.

"Francia. Rueda de prensa con los directores de los Centros Dramáticos Nacionales. La hora de la descentralización", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 59-62.

"Francia. Con Bernard Dort. Un nuevo marco para esta enorme vitalidad", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 63-65.

"Juguete envenenado. *L'histoire du soldat*, del Magic Circus", Miguel Bayón, 24 (enero 1983): 84-85.

"*Los ojos del león*. Un mordisco al cine", Pedro Barea, 24. textos (enero 1983): 20-21.

---

## G

### Galicia

"Galicia. El nuevo teatro gallego", Manuel Lourenzo,

1 (octubre 1976): 20-22.

"Noticia del teatro gallego", Fernando R. Madriñán, 1 (octubre 1976): 23-26.

"Galicia. Ribadavia y otros temas", Manuel Lourenzo, 4 (1977): 22-23.

"La salida del callejón", Manuel Lourenzo, 6 (enero-febrero 1978): 27-29.

"Informe y crónica de un abrente teatral", Camilo Valdeorras, 8-9 (septiembre 1978): 29-39.

"Teatro gallego. Salud!", 15 (julio-agosto): 3.

"Teatro y cultura en Galicia", Roberto Vidal Bolaño, 15. textos (julio-agosto 1980): 4-6.

"Nombres, cifras y derroteros (del teatro gallego)", Eduardo Alonso, 15. textos (julio-agosto 1980): 7-11.

"Treinta notas para un itinerario. Por los espacios de Galicia. Persiguiendo la normalidad teatral", Manuel Lourenzo, 15. textos (julio-agosto 1980): 12-19.

"Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)", Manuel Guede Oliva, 15. textos (julio-agosto 1980): 20-24.

"Mostra de Teatro Galego de Ribadavia", 15. textos (julio-agosto 1980): 28-33.

"Mostra de Teatro Galego. El escaparate de Ribadavia", Guillem-Jordi Gralls, 16 (septiembre-octubre 1980): 25-28.

### Gran Bretaña

"Esencia teatral del relato de Genet", Francisco Nieva, 7 (junio 1978): 38-41.

"The Phantom Captain. Espectáculos de animación", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 44-45.

### Granada

"I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, 4 (1977): 24-26.

### Grecia

"Lorca entre silencios. Notas al montaje de *Yerma* del Theatron Kessarianis", Ricard Salvat, 14 (mayo-junio 1980): 34-38.

"Teatron Kaissarianis. *Yerma*", Ricard Salvat, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 14-15.

"Grecia. Paseo por la cartelera de Atenas", Miguel Bayón, 21 (marzo 1982): 66-70.

"Grecia. Melina Mercouri. El teatro en Grecia es un asunto nacional", Miguel Bayón, 21 (marzo 1982): 71-75.

"Grecia. Con Eva Kotamnidu. La importancia de hacer de todo", Miguel Bayón, 21 (marzo 1982): 76-77.

---

## H

### Historia del teatro

"Instituto Alemán de Madrid. Proyectos de reforma del Teatro Español 1920-1953", Concha Lacarra, 2 (abril 1974): 13-14.

"Bilingüismo... a polémica. El País Valenciano: notas sobre una cultura", Rodolf Sirera, 2 (abril 1974): 1-2.

"Teatro de las nacionalidades (y 3). País Valencià", Josep-Lluís Sirera, 3 (diciembre 1976): 24-34.

"Para un análisis del Teatro Independiente en España", Búfalo, 4 (junio 1974): 1-2.

"Notas y apuntes sobre el teatro chileno", Martín Andrade, 5 (julio 1974): 16-20.

"Teatro popular antes del fascismo", Concha Lacarra, 5 (julio 1974): 20-22.

"Presente y futuro del teatro valenciano", R. Sirera, 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 9-18.

"El autor en la Historia del Teatro", Juan Antonio Hormigón, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 19-22.

"La última temporada teatral del franquismo", Carlos Gortari, 1 (octubre 1976): 37-39.

"Euskadi. Noticia del teatro", Pedro Barea, 1 (octubre 1976): 16-20.

"Teatro de las nacionalidades (y 3). País Valencià", Josep-Lluís Sirera, 3 (diciembre 1976): 24-34.

"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, 4 (1977): 17-21.

"La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, 22 (mayo 1982): 24-34.

"El teatro de Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 20-29.

"Entrevista con Carmelo Bene", Franco Quadri, 23 (julio 1982): 30-42.

### Holanda

"La *Lisistrata*, flamenca de Doufexis. Lo obsceno también es bello", Ángel García Pintado, 24. textos (enero 1983): 29-30.

"Con Stavros Doufexis. Detrás de nuestros clásicos no está Grecia sino el mundo entero", Moisés Pérez Coterillo, 24. textos (enero 1983): 31-32.

### Hungria

"Comprometer al espectador", Jerónimo López Mozo, 19-20 (octubre 1981): 79-81.

---

### India

"The Show Dance. *Mayurbhanj Orissa Show*", Sunil Kothari, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 16-17.

### Italia

"Teatro delle Donne. *Due donne di provincia. La casalinga e da buttare?*", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 46-47.

"Collectivo Isabella Morra. *Maria Stuarda*", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 18-19.

"Caracas 81. Italia, I Pupi", Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 68-70.

---

**J**

---

**Japón**

"Caracas 81. Japón. San-kai Juku: *El muchacho de la cabeza rapada*. Erotismo y perversión", **19-20** (octubre 1981): 82-83.  
"Caracas 81. *El muchacho de la cabeza rapada*. Una sabiduría de siglos". Moisés Pérez Coterillo, **19-20** (octubre 1981): 84-86.  
"Caracas 81. Japón: Kazuo Oono. *Admirando Argentina*. La memoria perfecta de Kazuo Oono", Georges Banu, **19-20** (octubre 1981): 87-90.  
"Caracas 81. Kazuo Oono. Un joven de 75 años", **19-20** (octubre 1981): 91.

---

**L**

---

**Latinoamérica**

"Il Muestra de Teatro Itinerante en Latinoamérica. El Búho, A Comuna, y el Grupo Gitano Andaluz, representantes europeos". Simón del Desierto, **6** (enero-febrero 1978): 8-10.  
"Teatro del tercer mundo / Teatro del mundo revolucionario. Una gran lección de humildad", Ricard Salvat, **8-9** (septiembre 1978): 87-100.  
"III Festival de Teatro Popular Latinoamericano. Latinoamérica comienza en Manhattan", Luis A. Díez, **24** (enero 1983): 86-89.

**Locales teatrales**

"Valencia: Teatro Principal", Pablo Carbonell, **4** (junio 1974): 26.  
"Sala Cadarso", Manuel Gil, **2** (noviembre 1976): 9-10.  
"Teatre Lliure. ¡Salud!", Ángel Alonso, **3** (diciembre 1976): 12-13.  
"El teatro para quienes lo trabajan", Ángel Alonso, **3** (diciembre 1976): 14-15.  
"La Sala Cadarso y la caridad oficial", Simón del Desierto, **4** (1977): 14-16.

"Temporada teatral en Catalunya. Crisis, pero menos", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (septiembre-octubre 1979): 49-54.  
"Restaurando el español. Un teatro para la coalición UCD-PSOE", Luis Eduardo Siles y Ángel Sánchez Gómez, **14** (mayo-junio 1980): 6-9.  
"Madrid. Tres proyectos de salas estables", J.A.G., **14** (mayo-junio 1980): 15-16.  
"La Cuina de les arts. Pucheros y fogones de teatro", Xavier Fàbregas, **14** (mayo-junio 1980): 56-57.  
"Treinta notas para un itinerario. Por los espacios de Galicia. Persiguiendo la normalidad teatral", Manuel Lourenzo, **15**. textos (julio-agosto 1980): 12-19.  
"El Teatro Principal de Valencia cumple 150 años. *Duende*. Lindsay Kemp atrapado en la fascinación de Lorca", Josep Lluís Sirera, **23** (julio 1982): 57-61.  
"El rapto del Teatro Romano (Fábula emeritense)", **25**. textos (abril 1983): 15-16.

**Lyon**

"Lyon. Congreso Mundial de Teatro para Niños. Despertar la creatividad", Luis Matilla, **19-20** (octubre 1981): 122-127.

---

**M**

---

**Madrid**

"Diario íntimo", **3** (mayo 1974): 4.  
«Balance (1) Temporada 75-76», Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **1** (octubre 1976): 26-36.  
"El chivato. Madrid", **2** (noviembre 1976): 53-56.  
"El chivato. Madrid y Barcelona", **3** (diciembre 1976): 60-61.  
"El chivato. Madrid", **4** (1977): 66-67.  
«El chivato. Madrid», **6**. (enero-febrero 1978): 60.  
"Crítica de Madrid. Las manos sucias", Alberto

Fernández Torres, **7** (junio 1978): 75-76.  
"El chivato. Madrid", **7** (junio 1978): 77-78.  
"Los actores vuelven a la escuela", Gerardo Malla, **8-9** (septiembre 1978): 45-53.  
"Temporada teatral. Un Madrid cada vez más cojitranco", Miguel Bayón, **10** (septiembre-octubre 1979): 42-46.  
"Madrid: tres teatros más. La aventura de abrir la salas", Miguel Bayón, **12** (enero-febrero 1980): 29-31.  
"Escuela de Arte Dramático. Ricardo Doménech, dimisión y balance", Miguel Bayón, **12** (enero-febrero 1980): 25-28.  
"Madrid, capital del desencanto", Guillermo Heras, **14** (mayo-junio 1980): 14-15.  
"Madrid. El reparto de un escuálido pastel", **14** (mayo-junio 1980): 16.  
«Perdedor, el público», Alberto Fernández Torres, **15** (julio-agosto 1980): 36-41.  
"La temporada de Madrid en cifras. Aquí no pasa nada", Alberto Fernández Torres, **19-20** (octubre 1981): 30-37.  
"El Encuentro Internacional de Teatro en la Calle. Cuando los cómicos tomaron Madrid", Luis Eduardo Siles, **23** (julio 1982): 63-66.  
«La temporada 81-82, en cifras. Cambio de tercio», Alberto Fernández Torres, **24** (enero 1983): 76-83.

**Mérida**

"Con Antonio Vélez, Alcalde de Mérida. La ocasión del cincuentenario", **25**. textos (abril 1983): 13-14.

**México**

"Universidad Nacional Autónoma de México. Felipe Ángeles", Hugo Gutiérrez Vega, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.  
"Universidad Nacional Autónoma de México. Felipe Ángeles", Hugo Gutiérrez Vega, **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 20-21.

---

**N**

---

**Nancy**

"Festival Mundial de Teatro de Nancy", **3** (mayo 1974): 20.  
"Nancy era una fiesta", Pedro Barea y Moisés Pérez Coterillo, **5** (1977): 29-38.

**Navarra**

"Navarra: Festivales, premios y *La puñeta*", Pedro Barea, **6** (enero-febrero 1978): 30.

**Necrológicas**

"Silencio, se ha marchado Juan Antonio Castro", **15** (julio-agosto 1980): 2.

---

**P**

---

**País Vasco**

"Euskadi. Noticia del teatro", Pedro Barea, **1** (octubre 1976): 16-20.  
"I Muestra Teatral de Grupos del País Vasco", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 18-21.  
"Euskadi, 2 espectáculos, un libro y algunas noticias más", Pedro Barea, **4** (1977): 17-21.  
"Euskal antzerki taldeen biltzarrea (Constitución pública de la Asamblea de Grupos de Teatro Vasco)", Pedro Barea, **5** (1977): 10.  
"Temporada teatral en Euskadi. La cuestión nacional y el idioma", Pedro Barea, **10** (septiembre-octubre 1979): 62-65.  
"Euskadi. Tejer y destejer proyectos", Pedro Barea, **14** (mayo-junio 1980): 22-26.  
"Euskadi. La pedrea", Pedro Barea, **21** (marzo 1982): 84-87.

**Pantomima**

"Il Festival de Mimo de Barcelona. El teatro del gesto en busca de público", Xavier Fàbregas, **23** (julio 1982): 67-70.

**Perú**

"Mario Valdez. Espectácu-

lo de mimo", 16. textos (septiembre-octubre 1980): 30.

### Política cultural

"El teatro y el régimen portugués. Manifiesto", 3 (mayo 1974): 24-26.  
"Nuevas leyes para el teatro. Manifiesto", 5 (julio 1974): 15.  
"Teatro y ruptura", Vicente Cuesta, 1 (octubre 1976): 2-13.  
"Teatro de las nacionalidades (1)", 1 (octubre 1976): 14-15.  
"La Temporada Grec-76 de la Assemblée d'Actors i Directores de Barcelona", Assemblée d'Actors i Directores de Barcelona, 1 (octubre 1976): 40-42.  
"Noticia del teatro gallego", Fernando R. Madriñán, 1 (octubre 1976): 23-26.  
"¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, 2 (noviembre 1976): 22-25.  
"Crónica de 30 días", Moisés Pérez Coterillo, 2 (noviembre 1976): 2-4.  
"Cambio de tercio", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, 3 (diciembre 1976): 34-35.  
"Por un teatro al servicio del pueblo", Moisés Pérez Coterillo, 5 (1977): 1-4.  
"El empresario se confiesa", Javier Maqua, 7 (junio 1978): 5-11.  
"Anteproyecto de ley de teatro", Joan M. Gual, 7 (junio 1978): 42-44.  
"Teatro estable / Teatro itinerante. (Una falsa oposición)", Fermín Cabal, 7 (junio 1978): 45-55.  
"La política teatral de U.C.D. Los espectáculos de la Moncloa", Alberto Fernández Torres, 8-9 (septiembre 1978): 1-7.  
"¿De qué libertad de expresión hablamos?", Javier Maqua, 8-9. textos (septiembre 1978): 2-8.  
"La política teatral de U.C.D. El Centro Dramático Nacional", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 8-11.  
"Con Helmo Hernández

(de la D.G. de Teatro De Cuba)", Moisés Pérez Coterillo, 8-9 (septiembre 1978): 79-86.  
"La batalla teatral I. Política de recambios. (Pipirijaina en el Parlamento)", Moisés Pérez Coterillo, 10 (septiembre-octubre 1979): 4-6.  
"Los debates II. Teatro independiente ¿resurrección o autopista?", Guillermo Heras, 10 (septiembre-octubre 1979): 7-11.  
"Los debates III. ¿Es la guerra, más maderal!", Alberto Miralles, 10 (septiembre-octubre 1979): 12-24.  
"Los debates IV. Batalla en Cataluña (o en todas partes cuecen habas)", 10 (septiembre-octubre 1979): 25-28.  
"Teatro para niños. La política del desprecio", Luis Matilla, 11 (noviembre-diciembre 1979): 2-5.  
"Restaurando el español. Un teatro para la coalición UCD-PSOE", Luis Eduardo Siles y Ángel Sánchez Gómez, 14 (mayo-junio 1980): 6-9.  
"Las cuentas de la Administración: los dineros del teatro", Alberto Fernández Torres y José Manuel Salcedo, 16 (septiembre-octubre 1980): 44-47.  
"Editorial. Casi una alternativa", 18 (enero-febrero 1981): 4.  
"Francia. Con Jack Lang, Ministro de Cultura. Cultura: pedagogía de la libertad", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 50-53.  
"Francia. Rueda de prensa con los directores de los Centros Dramáticos Nacionales. La hora de la descentralización", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 59-62.  
"Madrid. El director general camino de Damasco", Alberto Fernández Torres, 21 (marzo 1982): 80-83.  
"Editorial. De un risible escándalo y otras increíbles pudibundeces", 21 (marzo 1982): 88-92.

"Grave atentado de la Generalitat contra el teatro catalán", 21 (marzo 1982): 91-92.  
"Els Beatles contra els Rolling Stones. Postscriptum: de un combate soñado a un combate real", Jordi Mesalles, 21 (marzo 1982): 96-100.  
"Francia. Utopía y realidad. Una apuesta por el cambio cultural", Guillermo Heras y Amparo Hurtado, 21 (marzo 1982): 46-49.  
"Editorial. ¿La hora de la utopía?", 24 (enero 1983): 2-3.  
"Seis preguntas al Ministro de Cultura (Javier Solana Madariaga)", 24 (enero 1983): 5-8.  
"Informe de la comisión de Teatro del P.S.O.E.", 24 (enero 1983): 9-21.  
"Mesa redonda con la Comisión de Teatro del P.S.O.E.", 24 (enero 1983): 22-29.  
"Asociación de directores de escena", Junta Directiva de la ADE, 24 (enero 1983): 53.  
"Asociación de directores de escena. Bases para una política teatral para el trabajo con los clásicos", 24 (enero 1983): 53-65.  
"Los cambios culturales extremos", Manuel Terrón Albarrán, 25 (abril 1983): 2-4.

### Política laboral

"Teatro da Cornucopia", 5 (julio 1974): 14-15.  
"Dos opiniones sobre el futuro sindical. La necesaria unidad sindical", Alfredo Alonso, 2 (noviembre 1976): 32-33.  
"Dos opiniones sobre el futuro sindical. Una alternativa sindical para actores", Gloria Berrocal, 2 (noviembre 1976): 34-35.  
"Sindicato Unitario. Crónica de una noche memorable", Moisés Pérez Coterillo, 2 (noviembre 1976): 30-31.  
"CNT. Ante la situación actual. Debate sobre un futuro sindical", Trabajadores del Espectáculo de la CNT, 3 (diciembre 1976): 40-43.

"RTVE-Actores: un contrato con freno y marcha atrás", Moisés Pérez Coterillo, 3 (diciembre 1976): 38-39.  
"El paro. Una profesión de brazos caídos", Javier Maqua, 4 (1977): 39-46.  
"Crónica asamblearia. Más divididos que nunca", R. L.-P, 4 (1977): 47-49.  
"La profesión. CC.OO. y la unidad sindical", 4 (1977): 50-53.

### Polonia

"Teatr Współczesny. Teatro Contemporáneo de Wrocław. Operetka. Su hi-jita", 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 48-59.  
"Teatr Współczesny. Wrocław. Przyrost Naturalny", Krystyna Demska, 16. textos (septiembre-octubre 1980): 22-23.  
"Caracas 81. Polonia. Stary Teatr, Nastasja Filippovna. Wajda, director de escena", 19-20 (octubre 1981): 71-73.  
"Caracas 81. Nastasja Filippovna. Actores hasta el límite", Josep María Benet i Jornet, 19-20 (octubre 1981): 74-76.  
"Caracas 81. Polonia: Cricot 2, Wielopole, Wielopole. Tadeusz Kantor, reinventar la vanguardia", Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 114-117.  
"Caracas 81. Wielopole, Wielopole. Desde el umbral de la memoria", Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 118-121.

### Portugal

"El teatro en Portugal", 3 (mayo 1974): 23.  
"El teatro y el régimen portugués. Manifiesto", 3 (mayo 1974): 24-26.  
"En Lisboa con 5 grupos portugueses", 3 (mayo 1974): 27-28.  
"A Grande Imprecação diante das muralhas da cidade", 3 (mayo 1974): 29.  
"A Ceia", Moisés Pérez Coterillo, 3 (mayo 1974): 30.  
"¿Ay Portugal!, ¿por qué te quiero tanto?", 5 (julio 1974): 9.



"A Comuna", Carlos Sánchez, **5** (julio 1974): 10-12.  
 "Grupo-4", Carlos Sánchez, **5** (julio 1974): 13-14.  
 "Teatro da Cornucopia", **5** (julio 1974): 14-15.  
 "Nuevas leyes para el teatro. Manifiesto", **5** (julio 1974): 15.  
 "II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.  
 "I Festival de Teatro Independiente de Andalucía", Manuel Llanes, **4** (1977): 24-26.  
 "Teatro en Portugal. 5 años con el 25 de abril. A 5 años del 25 de abril", Helder Costa, **11** (noviembre-diciembre 1979): 55-58.  
 "Censo del teatro independiente. 13 grupos portugueses", Carlos Porto, **11** (noviembre-diciembre 1979): 58-70.  
 "A Barraca. Lisboa. D. João VI", **11**, textos (noviembre-diciembre 1979): 52-53.  
 "Portugal. De Plauto a Cecilia Miereles", Carlos Porto, **14** (mayo-junio 1980): 66-67.  
 "Marionetas de San Lourenço y O Diabo. *Don Quijote de La Mancha*", Pedro Barea y José Alberto Gil, **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 24-25.  
 "Sitges-82. Dos Estudiantes. Coimbra ... del Teatro peregrino", Alfonso Sastre, **24**, textos (enero 1983): 18-19.  
 "Fitei 82, contra viento y marea... Cinco años de encuentro con el teatro independiente español", Luis Matilla, **24** (enero 1983): 90-95.

#### Premios

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.  
 "El último premio Abrente. *Bailadela da morte ditosa*, de Roberto Vidal Bolaño", M.S.G., **15**, textos (julio-agosto 1980): 25-26.  
 "Sitges'80. *Naque*, premio Artur Carbonell", Moisés

Pérez Coterillo, **16** (septiembre-octubre 1980): 41.

#### Programación

"Diario íntimo", **3** (mayo 1974): 4.  
 "Badajoz: II Semana de Teatro", **3** (mayo 1974): 5.  
 "Festival Mundial de Teatro de Nancy", **3** (mayo 1974): 20.  
 "Mostra de Teatro Galego de Ribadavia", **15**, textos (julio-agosto 1980): 28-33.

#### Propiedad intelectual

"Valle-Inclán. Los herederos", E. P., **3** (diciembre 1976): 44-46.

#### Publicaciones

"Libros. *El espacio vacío*, de P. Brook", Guillermo Heras, **1** (marzo 1974): 32.  
 "Libros. *La Política en el Teatro*, de B.Brecht", Enrique Buendía, **2** (abril 1974): 24.  
 "Libros. *Teatro de guerrilla y happening*", Alberto Fernández Torres, **3** (mayo 1974): 35.  
 "Libros. *Mensajes revolucionarios*", Alberto Fernández Torres, **4** (junio 1974): 36.  
 "Editorial. Una apuesta", **1** (octubre 1976): 1.  
 "Crónica de 30 días", Moisés Pérez Coterillo, **2** (noviembre 1976): 2-4.  
 "El precio de la independencia", Equipo Pipirijaina, **4** (1977): 2.  
 "Estar pipipi. Pipirigallos", **4** (1977): 37-38.  
 "Hora de España. También el teatro en la guerra civil", **7** (junio 1978): 19.  
 "Kiosko. Libros, revistas, cuadernos, panfletos", Carla Matteini y Guillermo Heras, **14** (mayo-junio 1980): 68-72.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **15** (julio-agosto 1980): 70-72.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **16** (septiembre-octubre 1980): 69-72.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **17** (noviembre-diciembre 1980): 69-72.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **18** (ene-

ro-febrero 1981): 70-72.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **19-20** (octubre 1981): 128-132.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **21** (marzo 1982): 105-108.  
 "La Schaubühne. El teatro de Peter Stein", Franco Quadri, **22** (mayo 1982): 24-34.  
 "El flaco mercado de los libros de teatro", Antonio Taber, **22** (mayo 1982): 100-104.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **22** (mayo 1982): 105-108.  
 "El teatro de Carmelo Bene", Franco Quadri, **23** (julio 1982): 20-29.  
 "Entrevista con Carmelo Bene", Franco Quadri, **23** (julio 1982): 30-42.  
 "Kiosko", Carla Matteini y Guillermo Heras, **23** (julio 1982): 81-84.

#### Puerto Rico

"Taller de Histriones. *Ocho mujeres. Asintota*", **16**, textos (septiembre-octubre 1980): 26-27.

cifras. Cambio de tercio", Alberto Fernández Torres, **24** (enero 1983): 76-83.

#### Rennes

"Rennes: III Festival Internacional de Café-Teatro", Xavier Fàbregas, **3** (diciembre 1976): 8-11.

## S

#### Sitges

"Sitges. Maratón 79", Ángel García Pintado y Moisés Pérez Coterillo, **11** (noviembre-diciembre 1979): 19-28.  
 "Sitges-82. Apuntes para una historia del Festival de Sitges", Ricard Salvat, **24**, textos (enero 1983): 8-17.  
 "Sitges-82, punto y seguido...", Xavier Fàbregas **24**, textos (enero 1983): 5-7.  
 "Sitges-82. Reflexiones de un neófito", Alfonso Sastre, **24**, textos (enero 1983): 2-4.

## R

#### Recaudaciones

"Balance (1) Temporada 75-76", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **1** (octubre 1976): 26-36.  
 "El chivato. Madrid", **2** (noviembre 1976): 53-56.  
 "El chivato. Madrid y Barcelona", **3** (diciembre 1976): 60-61.  
 "El chivato. Madrid", **4** (1977): 66-67.  
 "El chivato. Madrid", **6** (enero-febrero 1978): 60.  
 "El chivato. Madrid", **7** (junio 1978): 77-78.  
 "Perdedor, el público", Alberto Fernández Torres, **15** (julio-agosto 1980): 36-41.  
 "La temporada de Madrid en cifras. Aquí no pasa nada", Alberto Fernández Torres, **19-20** (octubre 1981): 30-37.  
 "La temporada 81-82, en

## T

#### Teatro clásico

"*La vida es sueño*. La guinda del tricentenario", Alberto Fernández Torres, **21** (marzo 1982): 10-11.  
 "Del signo teatral. Analogía y sintonía. Consideraciones dramaturgicas del trabajo con los clásicos", Guillermo Heras, **24** (enero 1983): 66-75.

#### Teatro comercial

"Teatro y Burguesía. Notas para un análisis materialista del teatro comercial en España", Jesús G. Requeña y Alberto Fernández Torres, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 4-16.  
 "El autor en el Teatro Comercial. La impotencia", Jordi Teixidor, **6-7** (agosto-septiembre 1974): 44-45.  
 "El autor en el Teatro Comercial. A pesar de todo",

Juan A. Castro, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 46.  
 "El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Madrid", Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 48-53.  
 "El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

#### Teatro de barrio

"Teatro en / para barrios", Guillermo Heras, 5 (1977): 39-42.  
 "Teatro de barrio. Coloquio", 5 (1977): 42-45.

#### Teatro de calle

"El tercer teatro. El Odín que viene del frío", Jerónimo López Mozo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 14-16.  
 "Teatro de calle. Teatro de la Fortuna", 19-20 (octubre 1981): 6-7.  
 "Teatro de calle. Bustric", 19-20 (octubre 1981): 8-9.  
 "Teatro de calle. Can Boter", 19-20 (octubre 1981): 10-11.  
 "Teatro de calle. Odín Teatret", 19-20 (octubre 1981): 12-13.  
 "Teatro de calle. La Tartana", 19-20 (octubre 1981): 14-15.  
 "Teatro de calle. Bekereke", 19-20 (octubre 1981): 21.  
 "Teatro de calle. Lejanía", 19-20 (octubre 1981): 22.  
 "Teatro de calle. Teatro de las marismas", 19-20 (octubre 1981): 23.  
 "Teatro de calle. El Maestro Escalillas", 19-20 (octubre 1981): 24.  
 "Teatro de calle. Teatro Improvisto", 19-20 (octubre 1981): 25.  
 "Teatro de calle. Potlach", 19-20 (octubre 1981): 26-27.  
 "Teatro de calle. Núcleo", 19-20 (octubre 1981): 28.  
 "Teatro de calle. Kaskade", 19-20 (octubre 1981): 29.  
 "Teatro de calle. Mientras arde la hoguera de la fiesta", Moisés Pérez Coterillo, 19-20 (octubre 1981): 2-3.

"Teatro de calle. Los sueños de unos seductores de calle", Ángel García Pintado, 19-20 (octubre 1981): 3-5.  
 "El Encuentro Internacional de Teatro en la Calle. Cuando los cómicos tomaron Madrid", Luis Eduardo Siles, 23 (julio 1982): 63-66.

#### Teatro escolar

"Teatro escolar/Teatro para niños. Noticia de unas jornadas", Julia Arroyo, 6 (enero-febrero 1978): 33-36.

#### Teatro greco-latino

"En el Teatro Romano de Mérida. La guerra privada de D. Juan de Ávalos", 15 (julio-agosto 1980): 30-31.  
 "En el Teatro Romano de Mérida. Una *Lisístrata* indecente", Manuel Martínez Mediero, 15 (julio-agosto 1980): 31-33.

#### Teatro independiente

"Editorial", 1 (marzo 1974): 1-2.  
 "Los Goliardos", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 25-30.  
 "El escenógrafo y los grupos de Teatro Independiente", Gerardo Vera, 3 (mayo 1974): 1-3.  
 "Manuel Martínez Mediero. Desde el provincianismo hasta la cosmogonía", 3 (mayo 1974): 15-16.  
 "Para un análisis del Teatro Independiente en España", Búfalo, 4 (junio 1974): 1-2.  
 "Teatro en Políticas", Enrique Buendía García, 4 (junio 1974): 20.  
 "El compromiso del actor ante el T.I.", Ensayo Uno en Venta, 5 (julio 1974): 4-6 y 30.  
 "Esperpento de Sevilla", María Angeles Sánchez, 5 (julio 1974): 23-29.  
 "Polémica. Las relaciones Autor-Grupo", López Mozo, 5 (julio 1974): 7.  
 "A Comuna", Carlos Sánchez, 5 (julio 1974): 10-12.  
 "Grupo-4", Carlos Sánchez, 5 (julio 1974): 13-14.  
 "Teatro da Cornucopia", 5 (julio 1974): 14-15.

"Teatro independiente y minorías nacionales", 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 7.  
 "Editorial", 6-7 (agosto-septiembre 1974): 1-3.  
 "El autor en el Teatro Independiente. El aprendizaje", Diego Salvador, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 40-41.  
 "El autor en el Teatro Comercial. La impotencia", Jordi Teixidor, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 44-45.  
 "El autor en su entorno social. Mesa Redonda. Barcelona", Joan Castells y Guillem-Jordi Graells, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 54-58.

#### Teatro Infantil

"Arte dramático para niños y adolescentes", Enrique Llovet, 6 (enero-febrero 1978): 37-40.  
 "L'entaulat, Teatro Infantil. Pavello dels premis, jocs, merits i xecs", Josep Lluís Sirera, 7 (junio 1978): 24.  
 "Teatro para niños. C.N.I.N.A.T.: los viejos fantasmas nunca mueren", Manuel Cantera Arroyo, 11 (noviembre-diciembre 1979): 6-9.  
 "Cartas al director. Niños contra el CNINAT", 18 (enero-febrero 1981): 2.  
 "Lyon. Congreso Mundial de Teatro para Niños. Despertar la creatividad", Luis Matilla, 19-20 (octubre 1981): 122-127.

#### Teatro musical

"Evita. Bajo el signo de la peletería", Rafael Chirbes, 18 (enero-febrero 1981): 46-49.

#### Teatro político

"Teatro y Política", E. Buenaventura, 1. textos (marzo 1974): 7-12.  
 "Libros. *La Política en el Teatro*, de B. Brecht", Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 24.  
 "Notas y apuntes sobre el teatro chileno", Martín Andrade, 5 (julio 1974): 16-20.  
 "Teatro popular antes del fascismo", Concha Lacarra, 5 (julio 1974): 20-22.  
 "Teatro y Burguesía. Notas

para un análisis materialista del teatro comercial en España", Jesús G. Requena y Alberto Fernández Torres, 6-7 (agosto-septiembre 1974): 4-16.  
 "Optar por un teatro de clase", Andrés Cienfuegos y M. Ruffolo, 2 (noviembre 1976): 18-21.  
 "Alberti. Estrenos republicanos", Ricardo Doménech, 2 (noviembre 1976): 36-42.

#### Teatro popular

"El lenguaje popular", M. Romero Esteo, 1 (marzo 1974): 5-11.  
 "Teatro popular y romanticismo. Polémica", Mariano Anós, 2 (abril 1974): 16-17.  
 "Los Goliardos. Ángel Facio. Forense, causante y víctima", Concha Lacarra y Enrique Buendía, 2 (abril 1974): 31-32.  
 "El lenguaje impopular", M. Romero Esteo, 4 (junio 1974): 3-8.  
 "Diario íntimo", 4 (junio 1974): 9-10.

#### Teatro público

"*Retrato de dama con perro*", de Luis Riaza en el C.D.N. Ceremonias del poder y la muerte", Alberto Fernández Torres, 10 (septiembre-octubre 1979): 39-41.  
 "Los Veraneantes. ¿Qué hacías en la revolución, Ajejo Maximovich?", Ángel García Pintado, 12 (enero-febrero 1980): 4-8.  
 "Los Veraneantes. Realismo y naturalismo", Ángel Fernández-Santos, 12 (enero-febrero 1980): 9-12.  
 "Los Veraneantes. Crepúsculo de la burguesía", Carlos Gortari, 12 (enero-febrero 1980): 12-14.  
 "Los baños de Argel. El teatro de Cervantes ¿Modernidad o arqueología?", Joaquín Casaldueño, 12 (enero-febrero 1980): 15-17.  
 "Los baños de Argel. La cruz y la media luna", Robert Marrast, 12 (enero-febrero 1980): 18-21.

"Los baños de Argel. Cervantes en manos de Nieva", Enrique Buendía, **12** (enero-febrero 1980): 22-24.

"La dama de Alejandría. El día que se estrenó aquello", Moisés Pérez Coterillo, **14** (mayo-junio 1980): 12-13.

"Madrid. Las bragas, de Sternheim. El buen burgués, funcionario de la mediocridad", Enrique Buendía, **14** (mayo-junio 1980): 44-45.

"Motín de Brujas, de Josep Maria Benet i Jornet. Un texto hinchado", Alberto Fernández Torres, **15** (julio-agosto 1980): 46-47.

"Ejercicios para equilibristas. Todos andamos por el filo de una navaja", Fernando Lázaro Carreter, **15** (julio-agosto 1980): 48-50.

"CDN: La velada en Benicarló, de Azaña. La república en el banquillo", Alberto Fernández Torres, **17** (noviembre-diciembre 1980): 50-51.

"El pato silvestre, de Henrik Ibsen. Melodrama crítico sobre el jacobinismo moral", Carlos Gortari, **22** (mayo 1982): 66-67.

"Peer Gynt en el Centro Generalitat. Un montaje de nuevo rico", Xavier Fàbregas, **24** (enero 1983): 47-49.

"Deixeu-me ser marinero. Del sainete al mito", Xavier Fàbregas, **25** (abril 1983): 90-92.

"La Dorotea. Lo moderno del amor", Miguel Bayón, **25** (abril 1983): 93-94.

"Centro Dramático de Badajoz. Diez años de resistencia", José Manuel Villafaina, **25**. textos (abril 1983): 5-12.

#### Teatro universitario

"Semana Universitaria de Teatro", Enrique Buendía García, **4** (junio 1974): 27-28.

"Notas y apuntes sobre el

teatro chileno", Martín Andrade, **5** (julio 1974): 16-20.

"Teatro popular antes del fascismo", Concha Lacarra, **5** (julio 1974): 20-22.

#### Teatro y Televisión

"Televisión contra Teatro. El tedio es el mensaje", Ángel García Pintado, **22** (mayo 1982): 6-7.

"Televisión contra Teatro. El Teatro y los espacios dramáticos en TVE", Carlos Gortari, **22** (mayo 1982): 8-13.

"Televisión contra Teatro. Mesa redonda sobre Teatro y Televisión", Luis Eduardo Siles, **22** (mayo 1982): 14-19.

"Televisión contra Teatro. Con Rafael Herrero (Director de Programas Dramáticos, 1ª Cadena). No hay fantasmas en los pasillos", Luis Eduardo Siles, **22** (mayo 1982): 20-21.

"Televisión contra Teatro. Con José María Rincón (Director de Programas Dramáticos, 2ª Cadena). ¿Vanguardia? El público prefiere La Latina", Luis Eduardo Siles, **22** (mayo 1982): 22-23.

#### Temporadas

"Balance (1) Temporada 75-76", Javier Maqua y Alberto Fernández Torres, **1** (octubre 1976): 26-36.

"La Temporada Grec-76 de la Assemblée d'Actors i Directors de Barcelona", Assemblée d'Actors i Directors de Barcelona, **1** (octubre 1976): 40-42.

"La última temporada teatral del franquismo", Carlos Gortari, **1** (octubre 1976): 37-39.

"Teatre Lliure, 2ª temporada", Joan Manuel Gisbert, **6** (enero-febrero 1978): 21-22.

"El Lliure hace balance", **6** (enero-febrero 1978): 22-23.

"Temporada teatral. Un Madrid cada vez más coji-

tranco", Miguel Bayón, **10** (septiembre-octubre 1979): 42-46.

"Temporada teatral en Catalunya. Crisis, pero menos", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (septiembre-octubre 1979): 49-54.

"Temporada teatral en Euskadi. La cuestión nacional y el idioma", Pedro Barea, **10** (septiembre-octubre 1979): 62-65.

"La Cuina de les arts. Pucheros y fogones de teatro", Xavier Fàbregas, **14** (mayo-junio 1980): 56-57.

#### Teoría y técnica teatral

"Notas al Método del T.E.C.", Enrique Patiño, **1**. textos (marzo 1974): 13-30.

"Libros. El espacio vacío, de P. Brook", Guillermo Heras, **1** (marzo 1974): 32.

"Libros. La Política en el Teatro, de B.Brecht", Enrique Buendía, **2** (abril 1974): 24.

"El escenógrafo y los grupos de Teatro Independiente", Gerardo Vera, **3** (mayo 1974): 1-3.

"Libros. Teatro de guerrilla y happening", Alberto Fernández Torres, **3** (mayo 1974): 35.

"Tablas y diablitos no son más que imaginación", José Bergamín, **12** (enero-febrero 1980): 53-57.

#### Títeres

"IV Festival Internacional de Titelles. Països Catalans, maig de 1977", Joan Manuel Gisbert, **5** (1977): 12-15.

## U

#### Uruguay

"El Galpón: casi la historia del teatro independiente uruguayo", Luis Matilla, **14** (mayo-junio 1980): 64-65.

#### Venezuela

"Caracas-78. Los espectáculos", Moisés Pérez Coterillo, **8-9** (septiembre 1978): 69-78.

"Caracas. Taller Experimental de Teatro. Morir soñando", **11**. textos (noviembre-diciembre 1979): 50-51.

"La Barraca. Taller de Teatro. El juego", **16**. textos (septiembre-octubre 1980): 28-29.

"Caracas 81. Venezuela: Grupo Cobre de Caracas. Fin de round. Una victoria para los vencidos", **19-20** (octubre 1981): 92-94.

"Tres momentos en la vida de Rajatabla. Pulso de madurez, audacia de adolescentes", Moisés Pérez Coterillo, **23**. textos (julio 1982): 1-5.

"El Bolívar, de Rajatabla", Juan Carlos Núñez, **23**. textos (julio 1982): 24-25.

"García Lorca y la muerte", Santiago Magariños, **23**. textos (julio 1982): 81-83.

"Apuntes para una puesta en escena", Carlos Giménez, **23**. textos (julio 1982): 84-87.

"Rajatabla. Mucho más que una década", Moisés Pérez Coterillo, **23**. textos (julio 1982): 6-16.

"Biografía. Carlos Giménez", **23**. textos (julio 1982): 17.

#### Vitoria

"II Festival Internacional de Teatro de Vitoria", Pedro Barea, **2** (noviembre 1976): 5-8.

"Festival de Vitoria. Tres notas", Pedro Barea, **3** (diciembre 1976): 23.

"Festival de Vitoria. Réplica", Manu Aguilar, Félix G. Petite y Jesús L. Quintana, **3** (diciembre 1976): 22-23.

"III Festival de Vitoria", Pedro Barea, **7** (junio 1978): 29-32.

"VII Festival de Teatro. La cita internacional de Vitoria", Pedro Barea, **24** (enero 1983): 50-52.



# Índice de autores publicados

## Arce, Manuel J.

*Delito, condena y ejecución de una gallina*, 5. textos (julio 1974): 19-58.

## Arrabal, Fernando

*En la cuerda floja o la balada del tren fantasma*, 4. textos (1977): 22-51.

## Blanco Amor, Eduardo

*Proceso en Jacobusland*. Fantasía xudicial en Ningures, edición en gallego 15. textos (julio-agosto 1980): 45-56.  
*Proceso en Jacobusland*. Fantasía judicial en Ningures, edición en castellano 15. textos (julio-agosto 1980): 57-71.

## Brossa, Joan

*Strip-tease*, 12. textos (enero-febrero 1980): 20-72.  
*Un caballo al fondo*, edición en castellano 24. textos (enero 1983): 37-48.  
*Cavall al fons*, edición en catalán 24. textos (enero 1983): 49-60.

## Buenaventura, Enrique

*El Menú*, 1. textos (marzo 1974): 31-58.

## Capmany, Maria Aurèlia

*Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

## Costa, Helder

*D. Joao VI*, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 56-95.

## Fo, Dario

*Muerte accidental de un anarquista*, 5. textos (1977): 12-63.

## García Pintado, Ángel

*¡Laxante para todos!*, 2. textos (noviembre 1976): 7-68.  
*La sangre del tiempo*, 22. textos (mayo 1982): 59-107.  
*El Taxidermista*, 22. textos (mayo 1982): 15-55.

## Joglars, Els

*La Toma*, 8-9. textos (septiembre 1978): 43-65.  
*Olympic man movement*. Acte presentat per Els Joglars, edición en catalán 21. textos (marzo 1982): 45-75.  
*Olympic man movement*. Mitin presentado por Els Joglars, edición en castellano 21. textos (marzo 1982): 77-107.

## Kafka, Franz

*Un viejo manuscrito*, con teatralización de José Sanchis Sinisterra, 21 (marzo 1982): 39-44.

## Kantor, Tadeusz

*Wielopole, Wielopole*, 19-20. textos (octubre 1981): 24-72.

## López Mozo, Jerónimo

*Anarchia* 36, 6. textos (enero-febrero 1978): 11-59.

## Martín Elizondo, José

*Memoria de los pozos*, 16. textos (septiembre-octubre): 57-84.

## Matilla, Luis

*Ejercicios para equilibristas*, 14. textos (mayo-junio 1980): 20-71.

## Miras, Domingo

*La Saturna*, 4. textos (junio 1974): 15-78.

## Murillo, Miguel

*Columbella*, 25. textos (abril 1983): 53-77.  
*El Reclinatorio*, 25. textos (abril 1983): 79-107.

## Nieva, Francisco

*Coronada y el toro*, 2. textos (abril 1974): 25-62.

## Ors, Francisco

*Contradanza*, 13. textos (marzo-abril 1980): 12-72.

## Pasolini, Pier Paolo

*Calderón*, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 14-71.

## Piriz-Carbonell, Lorenzo

*Federico*, 24. textos (enero 1983): 73-120.

## Rial, José Antonio

*La muerte de García Lor-*

*ca*, 7. textos (junio 1978): 10-65.

*Bolívar*, 23. textos (julio 1982): 29-70.

*La muerte de García Lorca*, 23. textos (julio 1982): 90-144.

## Riaza, Luis

*El desván de los machos y el sótano de las hembras*, 3. textos (mayo 1974): 15-55.

*Medea es un buen chico*, 18. textos (enero-febrero 1981): 29-71.

## Romeu Jover, Xavier

*Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya*, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

## Romero Esteo, Miguel

«Tartessos un memorial de las tinieblas», Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 32-341.

## Sastre, Alfonso

*La sangre y la ceniza o MSV*, 1. textos (octubre 1976): 31-102.  
*El camarada oscuro*, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 10-71.

## Sirera, Rodolf

*Planys en la mort d'Enric Ribera*, 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 23-91.

# Índice de obras publicadas

## Anarchia 36

De Jerónimo López Mozo, 6. textos (enero-febrero 1978): 11-59.

## Bolívar

De José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 29-70.

## Calderón

De Pier Paolo Pasolini, 17. textos (noviembre-diciembre 1980): 14-71.

## Camarada oscuro, El

De Alfonso Sastre, 10. textos (septiembre-octubre 1979): 10-71.

## Cavall al fons

De Joan Brossa, 24. textos (enero 1983): 49-60.

## Columbella

De Miguel Murillo, 25. textos (abril 1983): 53-77.

## Contradanza

De Francisco Ors, 13. textos (marzo-abril 1980): 12-72.

## Coronada y el toro

De Francisco Nieva, 2. textos (abril 1974): 25-62.

## D. Joao VI

De Helder Costa, 11. textos (noviembre-diciembre 1979): 56-95.

## Delito, condena y ejecución de una gallina

De Manuel J. Arce, 5. textos (julio 1974): 19-58.

## Desván de los machos y el sótano de las hembras, El

De Luis Riaza, 3. textos (mayo 1974): 15-55.

## Ejercicios para equilibristas

De Luis Matilla, 14. textos (mayo-junio 1980): 20-71.

## En la cuerda floja o la balada del tren fantasma

De Fernando Arrabal, 4. textos (1977): 22-51.

## Federico

De Lorezo Piriz-Carbonell, 24. textos (enero 1983): 73-120.

## Laxante para todos

De Ángel García Pintado, 2. textos (noviembre 1976): 7-68.

## Medea es un buen chico

De José Martín Elizondo, 18. textos (enero-febrero 1981): 29-71.

## Melodies du Malheur. Strip tease bajo cero

De le Grand Magic Circus, traducción de Moisés Pérez Coterillo y Sylvie Caudan, 17 (noviembre-diciembre 1980): 37-45.

## Memoria de los pozos

De José Martín Elizondo, 16. textos (septiembre-octubre): 57-84.

## Menú, El

De Enrique Buenaventura, 1. textos (marzo-1974): 31-58.

## Muerte accidental de un anarquista

De Dario Fo, 5. textos (1977): 12-63.

## Muerte de García Lorca, La

De José Antonio Rial, 7. textos (junio 1978): 10-65.

De José Antonio Rial, 23. textos (julio 1982): 90-144.

## Olympic man movement

Acte presentat per Els Joglars, de Els Joglars, 21. textos (marzo 1982): 45-75. Mitin presentado por Els Joglars, de Els Joglars, 21. textos (marzo 1982): 77-107.

## Plany en la mort d'Enric Ribera

De Rodolf Sirera, 6-7. textos (agosto-septiembre 1974): 23-91.

## Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret; advocat dels obrers de Catalunya

De Maria Aurèlia Capmany, versión castellana de Xavier Romeu Jover, 3. textos (diciembre 1976): 17-71.

## Proceso en Jacobusland

Fantasia judicial en Ningures, de Eduardo Blanco Amor, 15. textos (julio-agosto 1980): 45-56. Fantasia judicial en Ningures, de Eduardo Blanco Amor, 15. textos (julio-agosto 1980): 57-71.

## Reclinatorio, El

De Miguel Murillo, 25. textos (abril 1983): 79-107.

## Sangre del tiempo, La

De Ángel García Pintado, 22. textos (mayo 1982): 59-107.

## Sangre y la ceniza o MSV, La

De Alfonso Sastre, 1. tex-

tos (octubre 1976): 31-102.

## Saturna, La

De Domingo Miras, 4. textos (junio 1974): 15-78

## Strip-tease

De Joan Brossa, 12. textos (enero-febrero 1980): 20-72.

## Tartessos

«Tartessos un memorial de las tinieblas», Miguel Romero Esteo, 26-27. textos (diciembre 1983): 32-341.

## Taxidermista, El

De Ángel García Pintado, 22. textos (mayo 1982): 15-55.

## Torna, La

De Els Joglars, 8-9. textos (septiembre 1978): 43-65.

## Tragedia de Carmen, La

De Carmen de Georges Bizet, Prosper Merimée, Meilhac y Halevy. Adaptación de Marius Constant, Jean Claude Carrière y Peter Brook. Versión castellana de Guillermo Heras, 25 (abril 1983): 21-37.

## Un caballo al fondo

De Joan Brossa, 24. textos (enero 1983): 37-48.

## Un viejo manuscrito

De Franz Kafka, con teatralización de José Sanchis Sinisterra, 21 (marzo 1982): 39-44.

## Wielopole, Wielopole

De Tadeusz Kantor, 19-20. textos (octubre 1981): 24-72.









*Historia, antología e índices de Pipirijaina* pretende poner a disposición del interesado una vía que le permita aproximarse a la vida teatral española de un periodo tan trascendental como es nuestra Transición política, momento en que *Pipirijaina* se convirtió en la única revista teatral de cierto peso debido a la desaparición de *Yorick* y a la interrupción de *Primer Acto*.

El presente volumen engloba dos partes perfectamente diferenciadas y estructuradas: una Antología de textos y unos Índices, todo ello precedido de una breve Historia de la revista que pretende mostrar cuál fue su azarosa andadura en los casi diez años de vida (1974-1983). Sabemos que la Antología no es un muestreo fiel de lo que constituyó la esencia de *Pipirijaina*: La agresividad y el afán intervencionista que caracterizaron a esta publicación los hemos relegado parcialmente en esta selección para fijarnos más en aquellos artículos de fondo que analizaban la trayectoria de un autor que empezaba a ser conocido o de un acontecimiento teatral, del tipo que sea, que marcaba un hito. Debido a que los siete números que conformaron la primera etapa de *Pipirijaina* (marzo - septiembre 1974) resultan en la actualidad prácticamente ilocalizables, hemos preferido que esta Antología se centrara más en ellos, mucho más cuanto que, en gran medida, tratan de definir la esencia del Teatro Independiente, movimiento que, a través del Teatro Estudio, coordinó esta revista en su primer año.

La estructuración de los Índices pretende facilitar lo más posible el acceso a los contenidos de *Pipirijaina*, por lo que podemos aproximarnos a ellos a través de los siguientes capítulos: Nombres propios, Títulos, Grupos, Materias, Firmas, Títulos de obras publicadas y Nombre de autores publicados. Esperamos que *Historia, antología e índices de Pipirijaina* contribuya a reconstruir esa crónica de casi diez años de nuestro teatro que quedó cristalizada en esta publicación que con tanto entusiasmo dirigió Moisés Pérez Coterillo en un período de transición y grandes cambios para nuestra escena.

