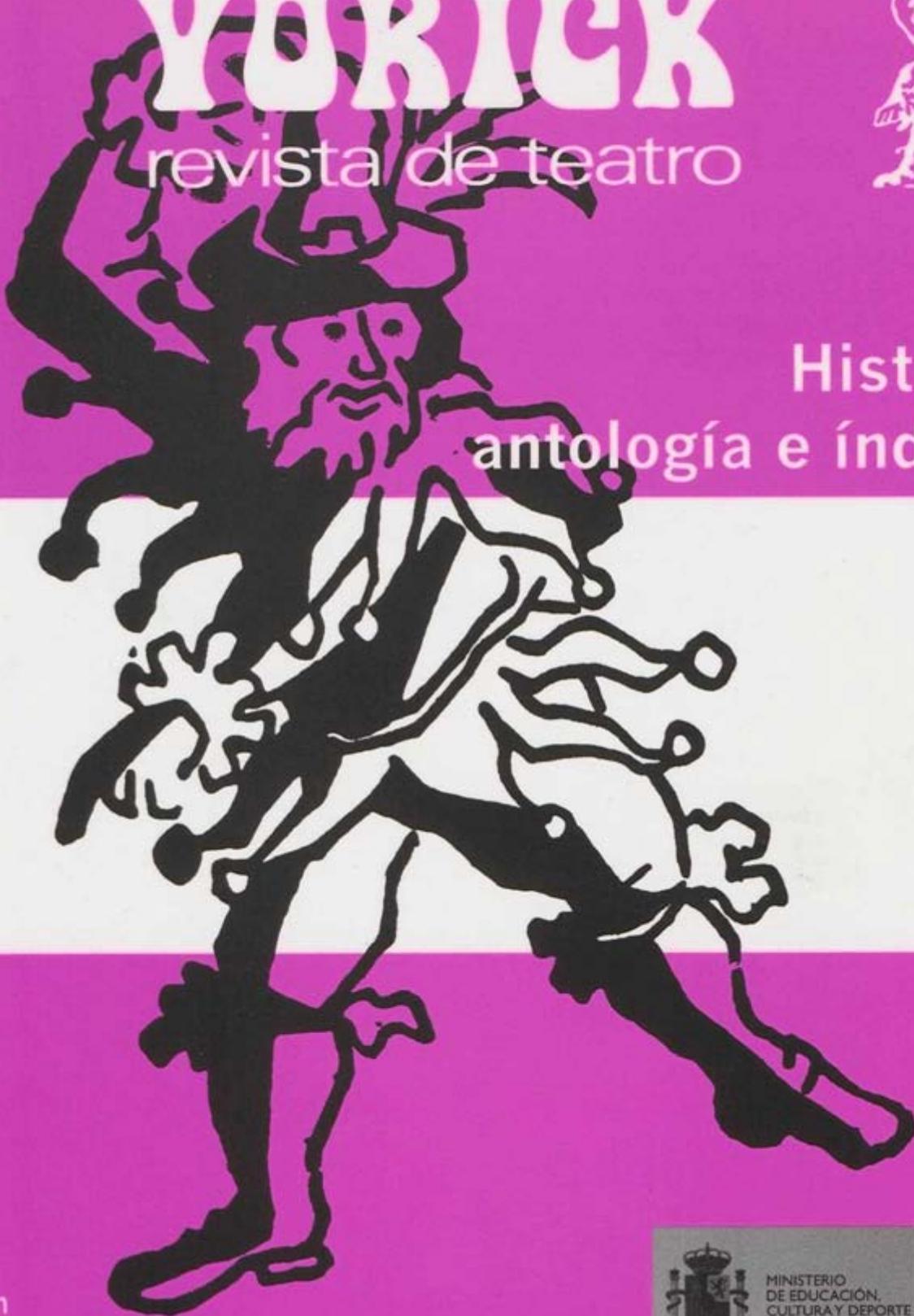




YORICK

revista de teatro



Historia,
antología e índices



Centro de
Documentación
Teatral



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

YORICK

1965-1974

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, Cultura y Deporte

Director:

Julio Huélamo Kosma

Selección antológica:

Julio Huélamo
con la colaboración de Sara Akkad

Elaboración de los índices:

Lola Puebla

Edición:

Sara Akkad Galeote
Ana Llorente Javaloyes
Daniel Martín Arguedas
Berta Muñoz Cáliz

Documentación gráfica:

Ana Llorente Javaloyes
Berta Muñoz Cáliz

Archivo fotográfico:

Daniel Alonso
Carmen Ainoza

Cubierta:

Daniel Alonso
(a partir de una cubierta original de *Yorick*).

Maquetación y fotomecánica:

T. G. Forma, S. A.

© **Centro de Documentación Teatral**

C/ Torregalindo, nº 10
28016 Madrid
Tfno.: 91 353 13 76
Fax: 91 353 13 72

NIPO: 184-01-023-3

ISBN: 84-87583-47-4

Depósito Legal: M-23927-01

Imprime:

T. G. Forma, S. A.

EL EJEMPLO VIVO DE YORICK

Fieles a una trayectoria ya consolidada, el Centro de Documentación Teatral se propone recuperar con este volumen, tras los dedicados a *Primer Acto*, *El Público* y *Pipirijaina*, la historia y los índices, también una breve antología, de otra revista emblemática del entorno editorial de nuestro teatro contemporáneo: *Yorick* (1965-1974). La antología ha pretendido, en sus diversos apartados, ofrecer una muestra, por tanto siempre incompleta, de las principales preocupaciones de la revista, de las que se habla más abajo, en tanto que los índices se han confeccionado procurando, a través de los diversos capítulos (*Autores publicados*, *Compañías*, *Firmas*, *Materias*, *Profesionales*, *Títulos y Títulos publicados*), facilitar lo más posible su acceso al lector. Los breves apuntes históricos que abren el contenido de la publicación se deben a Ricard Salvat y Gonzalo Pérez de Olaguer, quienes, cada uno desde una perspectiva (documental en un caso, crónica emocionada en otro), nos ofrecen, como no podía ser menos dada su estrechísima vinculación a la revista (Ricard Salvat incluso como uno de sus fundadores), datos preciosos para la reconstrucción del devenir de la publicación. Vaya, pues, nuestro agradecimiento a ambos. Por último, en el apartado gráfico, al no contar con el archivo fotográfico de la revista, hemos debido emplear el del propio Centro de Documentación Teatral, con lo que el sentido ilustrador de las imágenes con respecto al contenido preciso de los artículos es en ocasiones limitado. En todo caso, el esfuerzo del personal del CDT, en esta tarea como en las restantes, ha resultado encomiable, así que vaya para ellos mi reconocimiento y mi gratitud.

* * *

Revisar hoy *Yorick*, lejos de ser, como lo será para muchos, un inevitable ejercicio de nostalgia, resulta, para el investigador, una tarea útil y fecunda; para el enamorado del teatro, un paseo ejemplar en lo que de impulso ético subyace en una empresa plagada de altos propósitos y de mil dificultades en un ambiente poco propicio, social y políticamente hablando, a las expansiones de la cultura, qué no decir del teatro, en libertad. Tiempos difíciles en los que contribuir, desde cualquier proyecto, a ventilar, con los nuevos aires que recorrían Europa, en lo estético y en lo social, ese cuarto cerrado que todavía era España exigía grandes dosis de entusiasmo y de optimismo, quizá también de ingenuidad. Se trataba en este caso (véase a este respecto el programático editorial de apertura de la revista), nada menos, que de dotar a España de un auténtico teatro, agrupando todas las fuerzas de la renovación que actuaban dispersas y con el propósito irrenunciable de convertir el país, desde el punto de vista teatral pero no solo, en una pieza más de Europa.

Voluntad de transformación y renovación, superación del individualismo como método de acción y abolición de fronteras actúan, desde el primer número, como estandartes de un programa que, bien leído, acompaña las propuestas estéticas con las políticas. No quiere ello decir, y es un

mérito en el haber de *Yorick*, que la revista, díganoslo claro, traicione su esencia teatral: solo que los tiempos por los que discurre su actividad hacían imposible observar el teatro como un objeto aséptico. De ahí que la preocupación social ocupe un capítulo importante en el cuerpo temático de la revista, en la que proliferan artículos y documentos que se interrogan sobre la misión social del teatro, el influjo que recíprocamente recibe de la sociedad, la virtualidad de un teatro auténticamente popular o aspectos de calado político como la censura o la protección estatal al teatro. Todo un manifiesto de época en el que, sin embargo, la tensión dialéctica como medio de aproximación a lo real, el marxismo teórico se respiraba intelectualmente en el ambiente, evita casi siempre las consideraciones demasiado estrechas por unilaterales.

Sin duda, los años de *Yorick* cubren la etapa más amplia y efervescente del teatro independiente en España: teatro de grandes inquietudes que, desde finales de los cincuenta y encontrando su punto culminante en el mayo francés, proliferaba por cualesquiera latitudes y que en nuestro país actuaba como banderín de enganche de una modernidad teatral demasiado tiempo olvidada, y simultáneamente como eficaz expresión de las propuestas de futuro en todos los ámbitos. La actitud de *Yorick* ante este teatro resulta generosa (el número de artículos que lo tratan es muy elevado), pero también, lejos de toda incondicionalidad, mesurado: sin ocultar su simpatía por el fenómeno de un teatro joven que encarnaba tantas esperanzas, la revista adopta, huyendo del fácil entusiasmo, un cuestionamiento honesto que incluye entrevistas, documentos relevantes y opiniones de sentido muchas veces contrapuesto que sirven como indagación que se pretende no por inmediata menos rigurosa del fenómeno. Así, por ejemplo, es recurrente la discusión sobre aspectos tan controvertidos como la necesidad de su profesionalización y otros que, entre su indigencia permanente y el vigor de su impulso, lo ubican en un constante balancín que va de la esperanza al pesimismo.

Naturalmente, en todo periodo de efervescencia, aunque en la España del momento con demasiada sordina, existe el riesgo de que, junto a fenómenos grávidos de sentido y oportunidad, se produzcan otros de carácter "gasesoso", volátil, que se pierden en la inanidad. La forma de conjurar este peligro, y los responsables de *Yorick* actuaron a tal efecto muy avisadamente, era equiparse con un aparejo reflexivo y teórico que, a título de investigación o difusión, decantase la importancia real que cobraban en aquellos años los nuevos modelos de teatralidad y performatividad. Así es usual en la revista la aparición de artículos que estudian aspectos esenciales en relación con los nuevos retos planteados por el teatro de última hora: la trascendencia de los espacios no convencionales, la relación entre el nuevo espacio y el actor, la preparación de los actores (en la que, por ejemplo, la expresión corporal o la capacidad mímica cobran nuevas dimensiones), o la importancia de los discursos formales vanguardistas son abordados con elogiado ahínco.

Aunque quizá el valor más notable de *Yorick*, consciente como fue de la complejidad del fenómeno teatral, sea la amplitud de miras con que se entregó a su tarea: en la revista nunca se dio paso a aldeanismos solipistas o a exclusivismos generacionales: por sus páginas discurren, a modo de diálogo permanente y siempre proyectado hacia el mejor conocimiento del mundo de la escena, diversidad de culturas (lo catalán y lo castellano), de espacios (lo español y lo extranjero) y de tiempos (lo antiguo y lo nuevo). Resulta, en efecto, revelador que en este espacio de encuentro se den la mano, y si no ocurrió más se debió a causas políti-

cas adversas, un texto de Joan Brossa con otro de Martínez Mediero, la preocupación por los acontecimientos teatrales en Barcelona o Sitges con otros localizados en Madrid, San Sebastián, Sevilla o Murcia (ejemplar es a este respecto el número dedicado al teatro universitario en España). De forma también convergente y superadora de localismos empobrecedores, *Yorick* demuestra una preocupación especial por el teatro a escala universal: el teatro sueco, alemán, danés, estadounidense, el teatro pánico, o las figuras de Brecht, Genet o Piscator aparecen nunca a título de modelos para imitar y sí como experiencias de las que aprender y sobre las que debatir. En un ámbito más próximo, pero también asimilable a esa óptica inclusiva y abierta, se produce el diálogo con el pasado (la indagación en los géneros tradicionales o en la dramaturgia de autores clásicos, incluidos los del primer tercio de siglo, es frecuente). Lo que no significa, claro está, que el predominio no se halle del lado de lo que podríamos llamar *novatores*, esto es, los Arrabal, Sastre, Matilla, Miralles, Mediero, Schroeder, Salvador, etc.: al fin la vocación de modernidad con que nace la revista así lo exigía. Y todo ello presidido, en cuanto a la selección de colaboradores se refiere, por el mismo y encomiable criterio de amplitud y apertura que posibilita en sus páginas la presencia de hombres de teatro ya consagrados (Bueno Vallejo, por ejemplo) junto a otros que intentaban consolidar o comenzar su andadura, como autores, directores, actores o críticos, por los difíciles vericuetos del mundo teatral de entonces.

Es cierto que las colaboraciones adolecen en ocasiones de algunos descuidos formales, sobre todo expresivos, originados sin duda tanto en la premura con que la redacción debía actuar en muchas ocasiones como en la escasez de recursos humanos y materiales que la revista soportaba (y, de hecho, en nuestra edición, hemos decidido en general respetar, salvo evidentes errores tipográficos o *lapsus calami*, la redacción original de los artículos: ello contribuye a reflejar el ambiente de inmediatez, también de perentoriedad, que rodeaban el día a día de *Yorick*), y puede que, a veces, de un inevitable coyunturalismo (pero la coyuntura era entonces esencia). Lo apuntamos como una advertencia y no, desde luego, como un defecto, lo que sería cicatero e injusto. Porque, vayamos otra vez a lo esencial, *Yorick* fue un proyecto, y una realidad, que tuvo el atrevimiento, en una época en absoluto propicia para ello, de airear con afán de ilusión, honestidad y lucidez, también con amplitud de miras, el panorama entre sombrío y esperanzado del teatro español de su época, con sus problemas (algunos hoy todavía en plena vigencia) y sus utopías (hoy, para muchos, desgraciadamente abatidas). Y creo que esos valores, más allá de contingencias azarosas que se pretenden necesarias (tecnificación extrema, pensamiento único o fin de la historia) habrán de guiar siempre el camino del teatro. Entonces y ahora. Es el ejemplo y la lección de *Yorick*.

Julio Huélamo Kosma

Sumario

- 5 El ejemplo vivo de *Yorick*. (Julio Huélamo Kosma).
- 13 Ejercicio de nostalgia. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 15 Diez años de la revista de teatro *Yorick*. (Ricard Salvat).

ANTOLOGÍA

21 A título de presentación

Mirando hacia atrás

- 25 Notas de urgencia. Sobre la comedia del arte. (Giovanni Cantieri).
- 29 Por la farsa al esperpento. (Enrique Sordo).
- 31 La juventud española ante la tragedia. (Antonio Buero Vallejo).
- 33 La voluntad de juego en el teatro de Valle-Inclán. (Guillermo Díaz-Plaja).
- 35 Las mujeres en el teatro de Lorca (I). (Giovanni Cantieri).
- 39 Las mujeres en el teatro de Lorca (II). (Giovanni Cantieri).
- 43 Don Juan de España y don Juan de Europa. (Salvador de Madariaga).
- 46 El teatro de cabaret. (Jaume Vidal Alcover).

Las voces y el texto

- 51 El teatro de Fernando Arrabal. (José F. Arroyo).
- 53 Hombres de teatro: Alfonso Sastre. (Alberto Miralles).
- 54 Hoy nos visita: Daniel Bohr. Director del Nuevo Teatro Experimental.
- 56 Aproximación al teatro de Manuel Martínez Mediero. (Xavier Fábregas).
- 58 Mesa redonda: el nuevo autor español.
- 61 El crítico ante el autor novel. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 63 *Yorick* promociona: Luis Matilla. (Ramón Pouplana).
- 65 Con Ricard Salvat, director del Teatro Nacional de Barcelona. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 69 Notas a un autor. Diego Salvador. (Ramón Pouplana).
- 71 Juan Germán Schröder. (Antonio Buero Vallejo).

A vueltas con el entorno

- 77 Protagonista: el pueblo. (José María Rodríguez Méndez).
- 79 Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual (I). (J. Pedret Muntañola).
- 81 Teatro realista y teatro social. La problemática social en el teatro español (II). (J. Pedret Muntañola).
- 84 Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt. (Francisco Jover).
- 87 Sobre la necesidad de un teatro nacional popular. (José María Rodríguez Méndez).
- 89 El teatro de denuncia sociológica y cultural. (Francisco Jover).
- 91 En torno a una política de protección del teatro en España. (Alberto de la Hera).
- 97 Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo. (Lauro Olmo).
- 101 Influencia de la sociedad en el espacio actual. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 103 Adocenamiento, contradicción, contestación y un largo etcétera, del actor español. (Juan Diego).
- 107 El actor como ente social. (Ramón Pouplana).

Buscando entre cajas

- 111 Aquí se habla de mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa. (Federico Roda).
- 113 Mimo, pantomima y estética expresiva. (Herman Bonnin).
- 114 La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia. (Francisco Nieva).
- 123 La imagen y la expresión corporal. (Albert Boadella).
- 126 El actor español y el espacio escénico. (José Monleón).
- 129 Frente a la tiranía del escenario a la italiana.
- 130 Una fisura en el espacio escénico. (Ramón Pouplana).
- 132 Teatro de provocación. (Josep Santamaría y Joan Carles Viñoles).
- 134 El actor y su preparación. (Antonio Rodes).

Por libre

- 139 Los Goliardos, un nuevo teatro de cámara a través de su director Ángel Facio. (José F. Arroyo).
- 141 Encuesta al teatro independiente.
- 145 Estatutos de la Federación de Teatros Independientes.
- 147 Editorial. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 148 Los parias del teatro español o las razones de una crisis (I). (David Ladra).
- 151 Los parias del teatro español o las razones de una crisis (II). (David Ladra).
- 10 153 La crítica profesional ante el teatro independiente. (Martí Farreras).

- 155 Federación de Teatros Independientes.
- 155 Teatro independiente. (Alberto Miralles).
- 156 Autores nuevos y teatro independiente. (Ricardo Rodríguez Buded).
- 159 Rompamos la baraja. (Víctor Aúz).
- 161 Ahondando por España. Teatro Universitario de Murcia. (Juan Potau).
- 163 Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente. (Juan Potau).
- 166 San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 168 Conclusiones del Festival de Palma-70.
- 170 *Castañuela 70* y su gira por Europa. (Tábano).
- 172 El Grup d'Estudis Teatral d'Horta y su integración colectiva. (Joan Anton Benach).
- 174 Teatro universitario en Barcelona.
- 177 Teatro universitario en Madrid. (José Luis Alonso de Santos).
- 179 Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1934). (Hermann Bonnín).
- 181 Joglars.

Mirando hacia fuera

- 187 Alf Sjöberg. (Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern).
- 194 Los grupos independientes en Suecia. (Francisco Uriz).
- 197 Teatro Pánico en París.
- 199 Boris Vian. Célebre y desconocido... (Noël Arnaud).
- 201 Antecedentes del actual teatro de vanguardia. (Marta Glukman).
- 204 Jean Genet, el místico del mal. (Enrique Sordo).
- 206 Lo que llamamos teatro de vanguardia. (Federico Roda).
- 209 Brecht dominante, Brecht recesivo. (Antonio Buero Vallejo).
- 212 En la muerte de Piscator. El "incómodo" Erwin Piscator. (Ricard Salvat).
- 213 Grupos del Radical Theatre Repertory. (María José Ragué).
- 222 Eugenio Barba. Director del Odín Teatret, de Holstebro. (Gonzalo Pérez de Olaguer).
- 224 Apretado itinerario del texto alemán. De la revisión al reformismo. (Carmen Hierro).

ÍNDICES

- 231 Índice de profesionales.
- 252 Índice de títulos.
- 266 Índice de compañías.
- 272 Índice de firmas.
- 285 Índice de materias.
- 303 Índice de autores publicados.
- 306 Índice de obras publicadas.

EJERCICIO DE NOSTALGIA

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Mirar hacia atrás y recuperar algunos puntos de vista sobre lo que significó *Yorick*, *Revista de Teatro* es un ejercicio de nostalgia. También, sin duda, una manera de mirar críticamente aquellos años, 25 después del cierre de la revista. *Yorick* se murió lentamente, tras varios años de mantenerse en un estado de enfermedad grave. O no pudimos o no supimos —yo el primero— encontrar la solución adecuada. Si

recuerdo ahora que fue un momento duro, tal vez esperado. Y que me invadió una cierta rabia. A lo largo de esos diez años pasaron por la revista, de una forma o de otra ligados a la redacción o a los intentos por hacerla viable, muchos nombres: Alberto Miralles, Ramon Pouplana, Florencio Arnán, Luis Alemany, y Francisco Jover y yo, que fuimos los que, en 1965, la pusimos en la calle. Es cierto: las circunstancias y mi propia voluntad hicieron que *Yorick* fuera una aventura directamente ligada a mi peripia profesional y personal.

Francisco Jover, estudiante de Derecho y ligado al Teatro Universitario de la época, y yo, que lo estaba en el campo de la dirección y el ensayo, alimentamos la idea de "hacer" una revista de teatro. Y aprovechando que yo tenía una librería especializada en teatro, cine y poesía —"Ya tenemos el lugar para la redacción y administración, pensamos"— nos lanzamos a la aventura. Fue duro y tal vez poco profesional: metíamos las revistas en los sobres (suscriptores), las llevábamos a correos, hacíamos las tareas de administración (seguramente mal), preparábamos los contrarreembolsos, repartíamos octavillas de propaganda en los estrenos y buscábamos publicidad.

Intentamos sin éxito que el Ministerio de Información y Turismo eximiese a *Yorick* de tener un director profesional con carnet. Tuvimos que encontrarlo y pactar unas condiciones económicas especiales. Del número 1 al 37 lo fue la periodista María Cruz Hernández, y del 39 al 64, Antonio Plaja Mateu, ambos inscritos en el R.O.P. (Registro Oficial de Periodistas). Dos excelentes personas que ayudaron en todo lo que pudieron y nunca nos hicieron difícil su obligada presencia. En el número 38 figuré yo como "director en funciones".

Yorick intentó sin suerte alguna una subvención local. El 13 de julio de 1967 se entregó al Ayuntamiento de Barcelona una documentada solicitud de ayuda económica —se solicitó una subvención anual de 90.000 pesetas— que nunca tuvo acogida. Con la Administración tuvimos más de un problema, solventados en la práctica con cierta naturalidad. Hubo dos, puntuales, que no lo fueron tanto. El 12 de agosto de 1969 se abrió un expediente por infracción "en lo que se refiere al debi-



Ricard Salvat (en el centro) con la compañía de *Ronda de mort* a Sinera. (Foto: Martin Santos Yubero).

do respeto a la moral". En concreto por la publicación de las obras *Sinfonía patética para dos cuerpos solos*, de Miguel Pacheco, y *Catarofausto*, de Alberto Miralles, ambas en el número 34. Obras cortas en un ejemplar —"Yorick promociona"— que buscaba impulsar a los jóvenes autores. Tras varias gestiones y un documentado pliego de descargos, la historia quedó en una multa de 5.000 pesetas, cantidad que entonces a nosotros nos pareció importante.

En el número 54 se publicó por vez primera una obra en catalán —la autorización para salir a la calle era en castellano—. Fue una pieza en un acto de Joan Brossa, *Nocturns/Encontres*, escrita en 1947. Y también su traducción en castellano (Juan Germán Schroeder). Con el número en la calle —la censura de la época no había visto al repasar las galeradas que obligatoriamente se enviaban, que después de la obra en castellano venía la misma, en catalán— se intentó su retirada de las librerías y quioscos; tras varias conversaciones y "ayudas" —hablamos del año 1972— la cosa se solventó con el silencio administrativo.

Yorick vivió varios momentos de crisis —en realidad, la revista vivió en una permanente crisis, dado que nunca consiguió vivir de sus propios recursos naturales— resueltos, sobre todo en los últimos cinco años, de manera puntual. Hubo un intento serio de mejorar su estructura administrativa, con la creación de una sociedad civil y de una delegación en Madrid. Con el número 29 se firmó un convenio de régimen administrativo y relaciones públicas entre la revista y "ORPAA" (Madrid). José Luis Alemany, Florencio Arnán, Francisco Jover, Alberto Miralles y Gonzalo Pérez de Olaguer constituyeron en julio de 1968 una sociedad civil, con un capital cifrado en 200.000 pesetas. Un año después se amplió el capital en 50.000 pesetas y quedó, por tanto, en 250.000. ¡Qué cifras! En mayo de 1971, Francisco Jover vendió sus acciones y entró en la sociedad civil Paulino Buchens. Nada de nada; nadie pretendía vivir de la revista, pero ésta no era económicamente viable. Nunca lo fue. Y ninguno de los que seguramente podían hacer que lo fuera arrimó el hombro.

Así y todo, *Yorick* salía a la calle cada mes y era, seguro, un buen vehículo para decir algunas cosas y exponer algunas ideas, y sobre todo, para estar al lado del teatro independiente de esos años. En esa pequeña lucha de cada día apareció la posibilidad de concertar algunos números, o parte de uno de ellos, sin perder la independencia pero sí comprometiéndola una determinada ayuda a la revista a través de la compra de una cantidad de



Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu, dirigida por Ricard Salvat.

ejemplares, que se movía entre los 200 y los 300. Así surgieron colaboraciones con el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (número 51), las Semanas de Teatro de Tarragona y Vigo (número 52), el Festival de Teatro de Badajoz (número 58) y el Teatro Sueco (número 62-63), por ejemplo.

Yorick fue una aventura apasionante, con momentos de plena satisfacción. Recuerdo ahora, por ejemplo, cuando se crearon los Premios Yorick, cuya primera edición tuvo lugar en 1966. Unos premios que hacían referencia al teatro que se representaba en Barcelona. El primer jurado lo formaron los críticos Celestino Martí Farreras, Julio Manegat y Enrique Sordo, y Francisco Jover y Pérez de Olaguer por parte de la revista. Milagros Leal, Francisco Nieva y Adolfo Marsillach estaban entre los premiados. Asimismo se concedió el primer Trofeo Yorick, donado

por el Ayuntamiento, y que recayó en el espectáculo *Ronda de mort a Sinera*, de Espriu, en un montaje de Ricard Salvat. Insisto: *Yorick* fue una aventura apasionante, difícil y con un final amargo. Fue la aventura de un momento y de unas personas. Recuerdo bien que en 1979 Alberto de la Hera, que había colaborado con la revista, me ofreció, recién llegado al cargo de Director General de Teatro del Ministerio, una ayuda económica para "resucitar" a *Yorick*. Agradeciéndosela, la rechacé. Lo tenía muy claro: ya no era el momento, las circunstancias eran otras. La revista tiene hoy unas referencias que evidencian que en su tiempo llenó un espacio y que valió la pena ese esfuerzo. Y es lógico que me alegre la voluntad del Centro de Documentación Teatral de Madrid por testimoniarla definitivamente a través de estos índices.

DIEZ AÑOS DE LA REVISTA DE TEATRO YORICK

RICARD SALVAT

Recuperar, visitar, ahora, en este final de año que para algunos, los alemanes especialmente, es también el verdadero final de un milenio, la trayectoria de la revista de teatro *Yorick* nos resulta un gran acierto y un necesario acto de justicia. Hacer historia, querer rememorar las grandes y generosas aportaciones de *Yorick*, permitirá, asimismo, recordar otras empresas barcelonesas demasiado olvidadas y que la revista ayudó a potenciar. Por ejemplo, la colección teatral "El sombrero de Dantón" (de Editorial Occitania), el grupo teatral Bambalinas, "Gogo, Teatro Experimental Independiente" o la programación llamada de "Teatro Crítico" del Teatre Capsa (de 1959 a 1975) orientada por Pau Garsaball, con la ayuda inestimable de Jordi Umbert. También sirve para recuperar la trayectoria de todo el teatro independiente de los años 60 y 70, con los grupos E.A.D.A.G. (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) y Els Joglars a la cabeza, pero sin olvidar nunca a La Pipironda, el T.E.C. (Teatre Experimental Català), el G.T.I. (Grup Teatre Independent), etc.

La revista que orientó Gonzalo Pérez de Olaguer empezó su andadura en 1965 y la acabó —al menos nuestra colección acaba ahí— el año 1974. Por tanto, diez años que van unidos a la segunda década de los 60 y a la mitad de los 70. O sea, los cinco años del gran teatro independiente y las primeras conquistas dentro del teatro profesional

en teatros de gran aforo: el paso de la E.A.D.A.G. a Companyia Adrià Gual se produce ya plenamente el mismo año 65, gracias a todo lo que comportó *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu, en el Teatre Romea. Los primeros pasos profesionales de Els Joglars se produjeron, asimismo, en el Teatre Romea, en el 66, pero cristalizaron precisamente por el gran éxito obtenido en el mencionado Teatre Capsa, con la presentación de *Cruel Ubris* (1972) y *Mary d'Ous* (1974).

Conviene recordar algunas de las aportaciones de Gonzalo Pérez de Olaguer en esos años aparte de la revista que nos ocupa. Cabe señalar su admirable lucha por actualizar, europeizar y dar tono universitario a todos sus trabajos como ensayista, como historiador y como crítico, pero también como animador cultural y teatral a través del grupo Bambalinas y al frente de la Sección Teatro-Cine de la librería Hogar del Libro, situada en el número 3 de la calle Vergara. Allí se podían encontrar libros y revistas inaccesibles casi en aquella época. Allí Pérez de Olaguer creó un clima de normalidad teatral admirable, una atmósfera civilizada y cordial que continuaría en la Librería Metropolitana, en el número 31 de la calle Canuda, donde *Yorick* tuvo su primera redacción. Era un momento en que las editoriales al uso se arriesgaban aún a publicar obras teatrales, libros de ensayo o trabajos teóricos sobre el teatro.

Pensamos que resultan muy reveladoras de lo que pretendió ser la revista las palabras tituladas "A título de presenta-



Portada del número 15 de *Yorick* (mayo de 1966), en el que se incluía la primera edición en castellano de *Fando y Lis*, de Arrabal.

ción", publicadas en el número 1, como primer editorial de la revista: "Hoy alzamos el telón (...) si *Yorick* irrumpe en la calle es, ante todo, porque está latente en quienes ponemos la primera piedra el sentir de que

hay una labor a hacer en la gigantesca empresa de dotar a España de un auténtico Teatro. En esta empresa a que aludimos es forzosa la colaboración de todos, el granito de arena de cada uno de los que, en un lugar u otro, componemos el llamado 'mundo teatral'. *Yorick* nace fervientemente impuesta en dicha tarea, con la esperanza de aglutinar 'granitos de arena' que formen la pirámide en cuyo vértice reside la esencia del 'hecho' Teatro. No venimos a llenar un hueco olvidado por otras revistas, sino más bien a colaborar con ellas en el objetivo común. Dios quiera que la lucha no sea estéril y que todos, hombro con hombro, trabajemos con fe, con método y sin desmayo en pos de ello".

Debemos decir que la mayoría de los objetivos se alcanzaron. Tal vez sea adecuado recordar los niveles, llanos y rellanos en que *Yorick* fue definiendo sus andaduras.

Conviene recordar que la revista tuvo dos épocas, con formatos diferentes: la "primera época" contó con 26 números en un formato de 24,5 x 33,5 cm; luego, en 1968, empezó la "segunda época", con un consejo de Redacción compuesto por Francisco Jover, Alberto Miralles y Gonzalo Pérez de Olaguer, y con un formato de 24,5 x 17 cm.

En la primera época, para nosotros la más entrañable, se incluía, en el centro de la revista, un cuadernillo fácilmente desgajable de colores verdoso, salmón o amarillento, en el que se publicaba el texto. En la segunda se contaba con una imagen de diseño muy renovador y original, de Ray Ferrer, y se incluían páginas de *couché* para reproducir las fotografías de los espectáculos que se comentaban. El texto teatral, de formato menor, tenía el mismo color verdoso pero estaba encuadrado en el interior de la revista y no era desgajable.

Es importante analizar la elección de las obras de teatro. Hay un marcado interés por dar a conocer obras de autores barceloneses (o no catalanes, pero residentes en Barcelona) en lengua castellana: José María Rodríguez Méndez (*La vendimia de Francia*, núm. 2 y *La Andalucía de los Quintero*, núm. 29), David Tovias (*El Maniquí* núm. 4), Enrique Ortenbach (*Historias de Gaspar de Porres*, núm. 7), Ramón Gil Novales (*La Hoya*, núm. 12), Jaime Ministeral (*Proceso a la vida*, núm. 14), Roger Justafre (*Walhalla*, núm. 35), María Luisa Olivada - Juan Potau (*Burlas, sueños y alegorías*, sobre textos de Quevedo, núm. 36), Fernando Monegal (*La Treta*, núm. 36), J. G. Schroeder (*La muerte burlada*, núm. 37; *La esfinge furiosa*, núm. 49-50), José Arias Velasco (*La corrida de toros*, núm. 44), Manuel Pérez Casaux (*La familia de Carlos IV*, núm. 61), Mario Gas (*Tango*, núm. 60).



Programa de mano de *La máquina de sumar*, de Elmer Rice, por la compañía independiente Gogo (Instituto de Estudios Norteamericanos, 1970).

Al lado de los autores barceloneses en lengua castellana, la revista estableció un puente de diálogo con los autores en lengua catalana, que en aquellos años tenían grandes dificultades para publicar incluso en las propias editoriales catalanas. Es importante recordar que *Yorick* publicó textos de Maria Aurèlia Capmany (*Viento del Sur y un poco de miedo*, núm. 10; *Mujeres, flores y pitanza*, núm. 31), Jordi Teixidor (*El retablo del flautista*, núm. 43, y *Un féretro para Arturo*, núm. 34), Jaume Melendres (*Meridiano y paralelos*, núm. 45), Josep Maria Benet i Jornet (*Taller de fantasía*, núm. 47), Jaume Vidal Alcover (*Oratorio para un hombre sobre la Tierra*, núm. 51). En la última época se incorporó al valenciano Frederic Martínez Solbes (*Demasiadas variaciones para una almohada*, núm. 64).

A la vez, hubo un gran intento de dar a conocer obras de la generación inestrenada, "generación encubierta" (1), y así podemos comprobar que la también llamada generación más premiada y menos representada, en palabras que en varias ocasiones hemos escuchado a Alberto Miralles, está muy bien representada en la revista. Queremos decir que gracias a esta revista conocimos a la mayoría de los componentes de la misma: Jerónimo López Mozo (*Los novios y La renuncia*, núm. 21; *Moncho y Mimi*, núm. 26), Manuel Martínez Mediero (*La gaviota y el mar*, núm. 25; *El*

último gallinero, núm. 38; *El regreso de los escorpiones*, núm. 52), Miguel Cobaleda (*La puerta del paraíso*, núm. 33), J. D. Sutton (*Mañana*, núm. 34), Antonio Martínez Ballesteros (*Los esclavos*, núm. 39), Diego Salvador (*La mujer y el ruido*, núm. 46), Fernando Herrero (*Aventura en el espacio*, núm. 47), Fernando Maciás (*El velatorio*, núm. 57-58), etc.

Luego habría que considerar la publicación de autores de la generación anterior, como Lauro Olmo o Carlos Muñoz, sin olvidar nombres que están fuera de una fácil clasificación generacional, como Adolfo Prego, Pedro Lain Entralgo, Salvador de Madariaga y el portugués Bernardo Santareno, sin olvidar los esfuerzos por dar a conocer a Fernando Arrabal (*El triciclo*, núm. 8, y *Fando y Lis*, núm. 15).

Hay que considerar algunas muy divertidas *rarités* publicadas, provenientes del capo de las vanguardias: Vladimir Maikowski (*La chinche*, núm. 3), Tadeusz Rosewicz (*El archivo*, núm. 20), Jean Clarence Lambert (*Bris/Collage/K*, núm. 27), Pablo Ruiz Picasso (*El deseo atrapado por la cola*, núm. 22), Franco Parenti, Dario Do y Giustino Durano (*El dado en el ojo*, núm. 31) y Arthur Adamov (*La política de los restos*, núm. 40).

Si gran amplitud de miras hubo en la elección de textos, mayor apertura y ganas de incorporar un poco a representantes de todas las tendencias estéticas y políticas se nota en la selección de los textos teóricos. Destacan, releídos hoy, los admirables trabajos de Enrique Sordo, uno de los críticos con mayor carga cultural que ha tenido Barcelona y que, además, era un excelente escritor. Especialmente queremos destacar el artículo dedicado a Jean Genet, "El místico del mal", en el núm. 15. Cabe señalar asimismo, las aportaciones de Giovanni Cantieri Mora, hoy día por desgracia demasiado alejado del teatro, Rafael Berhard Montserrat, Francisco Jover, Joan Anton Benach y Enrique Ortenbach. También el análisis de las vanguardias que hacía Francisco Nieva en el núm. 33, el que Juan Antonio Hormigón firmaba en el núm. 40 sobre Arthur Adamov y la reflexión de Juan Diego sobre el actor en el núm. 61. En las páginas de *Yorick*, Buero Vallejo publicó algunos textos fundamentales. También hay que recordar que Xavier Fàbregas y Herman Bonnin dieron a conocer trabajos muy decisivos. Muy oportuno fue el trabajo del primero sobre el teatro valenciano, en el núm. 64, y del segundo en homenaje a Adrià Gual, en los núm. 57-58.

Como puede verse, la mayoría de autores publicados o teóricos no siguen en activo. La dureza del teatro en Barcelona ha comportado que hayan ido apartándose de la actividad teatral una notable cantidad de escritores. Resulta desolador, con perspec-



Cruel Ubris, de Els Joglars (Festival Internacional de Teatro, 1972).

tiva de hoy, comprobarlo a la hora de revisar la revista. La operación olvido y ninguno de un momento glorioso del teatro barcelonés y de una generación admirable que fue ladeada y maltratada tanto por los responsables culturales del franquismo, contra los que lucharon, como lo ha sido y es por los representantes políticos y culturales de la llamada transición hacia la democracia, ha tenido consecuencias realmente desastrosas. Este es y será un tema muy interesante para analizar por los estudiosos de la Sociología del Teatro. Pero no sólo desde esa perspectiva, sino también desde la simple y pura dimensión de la Historia del Teatro, esta colección de *Yorick* jugará un papel fundamental.

Si un día se escribe con objetividad —insistimos— la verdadera historia del Teatro del Estado Español, *Yorick* jugará un papel determinante. Como lo será el estudiar las crónicas que en ella fue publicando Gonzalo Pérez de Olaguer y que urge reunir las todas en un volumen. Leídas estas crónicas una tras otra, permiten dar un panorama del teatro de aquellos años, tan "felices" como decía Jaime Camino (nos referimos a su film *Los felices 60*) como controvertidos. La mejor aportación de

esos años fue el auge del llamado teatro independiente, que unió en su actividad una alta preocupación ética, estética y política y consiguió algunos éxitos fundamentales. Dos de ellos, por ejemplo, se publican en *Yorick*: de los Goliardos *Historias de Juan de Buenalma según Lope de Rueda* (núm. 30); del T.E.U. de Murcia, *El Fernando* (núm. 55-56). Este último tuvo un considerable valor de manifiesto generacional. En él trabajaron César Oliva, José Arias, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos.

En este sentido, los números que, a nuestro entender, poseen hoy en día un alto interés histórico son los 25 y 26, dedicados a "Teatro Independiente". El editorial del número 25 es de Gonzalo Pérez de Olaguer, y de Alberto Miralles el del número 26. Ambas resultan hoy apreciables por su capacidad de síntesis y por su visión de futuro. El trabajo de David Ladra titulado "Los parias del teatro español o las razones de una crisis" adquiere, leído hoy, todo el valor de una toma de conciencia y un inteligente intento de establecer un estado de la cuestión. Gran interés posee, asimismo,

la aproximación al llamado teatro popular que hace Joaquín Arbide en su artículo "Tras siete años de búsqueda de un teatro popular". Al igual cabe destacar el trabajo de Ricardo Rodríguez Buded, "Autores nuevos y teatro independiente".

Yorick dedicó también un gran interés al Teatro Universitario, hoy en día olvidado por críticos y comentarios hasta extremos que resultan inquietantes. *Yorick* lo trató siempre con gran respeto y cariño. El número doble 54-55, dedicado a "Teatro y Universidad", estableció la gran relación que en aquellos años había entre teatro universitario y teatro independiente.

Para acabar, quisiéramos hacer una referencia personal en relación a la revista y agradecer las generosidades que tuvo con nuestro trabajo. En concreto los editoriales dedicados a la E.A.D.A.G., a la Companyia Adrià Gual y sobre todo a nuestro espectáculo *Ronda de mort a Sinera*. Aparte de los diversos artículos publicados sobre esta propuesta, *Yorick* nos dedicó dos editoriales: "Salvador Espriu y Ricard Salvat: una aportación cultural" en el núm. 9 y "Homenaje a la E.A.D.A.G." en el núm. 10, que siempre recordaremos. Además, conseguimos uno de los Premios *Yorick*, que fueron un gran acicate para nuestro trabajo y una gran ayuda profesional. El puente de diálogo del que hablaba Salvador Espriu sobre las culturas catalana y castellana empezó a levantarse en estos números de *Yorick* y fue seguida a lo largo de toda su trayectoria. Y si hoy se goza de la actual situación de mutuo respeto entre las culturas catalana y castellana de Barcelona es debido, en parte, a las actitudes como la de *Yorick* y la de Gonzalo Pérez de Olaguer. Ellos fueron, en gran parte, unos de los primeros pioneros. Y es público y notorio que los pioneros no suelen recibir ningún tipo de reconocimiento por los que siguen y transitan por los caminos que ellos abrieron. Por todas estas razones, la publicación que prologamos nos resulta un necesario acto de justicia y de reparación que agradecemos profundamente.

NOTAS

(1) En *La familia de Carlos IV*, de Pérez Casaux. No figura el nombre del autor. Cabe suponer que es trabajo de redacción (*Yorick*, núm. 61, pág. 67).

YORICK
Antología

A TÍTULO DE PRESENTACIÓN

Hoy alzamos el telón. Una nueva revista teatral está en la calle...

Salimos, como es lógico y presumible, llenos de ilusiones, conocedores de las dificultades que nos esperan, pero también conscientes de que se pueden vencer y superar hasta situar la revista donde todos deseamos. Porque si *Yorick* irrumpe en la calle es, ante todo, porque está latente en quienes ponemos la primera piedra el sentir de que hay una labor a hacer en la gigantesca empresa de dotar a España de un auténtico teatro. En esta empresa a que aludimos es forzosa la colaboración de todos, el granito de arena de cada uno de los que, en un lugar u otro, componemos el llamado "mundo teatral". *Yorick* nace fervientemente impuesta en dicha tarea, con la esperanza de aglutinar granitos de arena que formen la pirámide en cuyo vértice reside la esencia del "hecho" Teatro. No venimos a llenar un hueco olvidado por otras revistas, sino más bien a colaborar con ellas en el objetivo común. Dios quiera que la lucha no sea estéril y que todos, hombro con hombro, trabajemos con fe, con método y sin desmayo en pos de ello. Sería injusto no agradecer de corazón, desde estos primeros momentos, la intervención de cuantos hacen posible el inicio de *Yorick*. Y muy especialmente de aquellos que, aun a sabiendas de las dificultades latentes en toda empresa que nace, la sirven como sus primeros colaboradores.

La revista se debe a un público, y es ese público —que esperamos aparezca y aumente en torno a *Yorick*— quien, en definitiva, habrá de guiar nuestros pasos. Por nuestra parte, intentaremos mejorarnos y superarnos. Enriquecer la revista en pági-

nas y colaboraciones, ofrecer obras de substancial interés. Hacería esencialmente europea. Darla un criterio objetivo dentro siempre de la libre independencia de juicio.

Yorick, revista de teatro, está en la calle. Ustedes tienen la palabra.

Yorick, 1 (marzo 1965): 3.



MIRANDO HACIA ATRÁS

NOTAS DE URGENCIA. SOBRE LA COMEDIA DEL ARTE

GIOVANNI CANTIERI

Es cosa archisabida que muchos de los comentaristas de la comedia del arte hacen remontar los orígenes de Arlequín, de Pantalón, de tantos y tantos otros de esos tipos cuya historia y evolución resulta tan difícil y confusa de estructurar, al *Maccus* latino, a *Bucco*, a *Pappus*, a *Dosseno*, a esas máscaras antecesoras de la comedia romana de los tiempos de Plauto y de Terencio.

De ser ello así, tendríamos que reconocer que la labor de los creadores de la comedia del arte fue aún más entusiasta que la de esos autores renacentistas que al dar en escribir comedias repitieron una y otra vez los temas plautinos y los de Terencio; cosa absurda, pues (eso sí lo sabemos) la comedia del arte iba dirigida al pueblo, pretendía divertir al pueblo, y nació, precisamente, como reacción frente a otro teatro culto de los Aretinos y los Ariostos, que a decir verdad sólo se representaba en los palacios de príncipes y señores principales.

¿De dónde podía llegarles *Maccus*, *Pappus* y demás compadres a los cómicos italianos del siglo XVI? Podían haberles lle-



La *Fortunata Isabella* (Teatro de la Zarzuela, 1971. II Festival de Teatro de Madrid).

gado a través de la tradición, de haber ésta existido; pero ya es sabido que los primeros siglos de Edad Media rompieron todo eslabón que pudiera unir el arte teatral de la Roma pagana con el de la Italia renacentista, y que tan sólo el milagro humanista pudo unir de nuevo la cadena por el punto en que la rompieron.

Y sin embargo, tanto Arlequín como sus compañeros tienen mucho en común con las antiguas máscaras a que antes ya nos hemos referido. Lo lógico, por tanto, como siempre que dos cosas sin posible nexo parecen copiarse la una de la otra, es que ambas procedan de una tercera; y será en esa tercera donde debemos buscar preci-

samente el origen de las máscaras de la comedia del arte, como debiéramos buscar, si de ello nos ocupáramos hoy, el de *Mac-cus*, el de *Pappus*, etc., etc.

A mi entender, tanto unos como otros tienen pues un mismo origen; ambos grupos han sido inspirados, han tenido origen en los tipos populares, esos tipos del pueblo que tanta semejanza guardan entre sí a través del tiempo y cuya problemática difiere tan poco de uno en otro siglo; aunque evolucionen sus ideas.

Los cómicos de la comedia del arte copiaron sus máscaras de la realidad, de la que tenían a su alcance, a su alrededor. De ahí nace, entre otras muchas cosas, ese empleo y aun mezcla dialectal tan peculiar a tantas de ellas. *La veneciana*, una comedia anónima del siglo XVI, podrá aclararnos tal vez alguno de estos conceptos y explicarnos estos orígenes a propósito de los cuales tanto difiere la crítica, puesto que en *La veneciana* los Zanni llevan a cabo escenas clave para el ulterior estudio de algunos de los tipos de la comedia del arte.

Zanni... camino hacia Arlequín

El Zanni es un muerto de hambre que baja de la montaña a la ciudad para vender carbón. En realidad el nombre de Zanni, que es un derivado de Giovanni, es el nombre con que en Venecia se alude a toda una clase popular. Su condición invariable: la de criado.

El Zanni, que en Venecia viste harapos y lleva la cara tiznada por el carbón, sostiene invariablemente un diálogo con el Magnífico,

quien termina siempre por burlarle. En ese traje harapiento se ha querido ver el origen del traje multicolor de Arlequín, y cabe preguntarse si la careta negra de las máscaras no será otra cosa que una evolución de esa cara tiznada del primitivo Zanni. Pero lo más probable es que la máscara no persiga otro fin que un efecto cómico, como lo persigue el maquillaje de todos los payasos.

El Magnífico de las comedias venecianas suele ser un propietario, de noble y rancia familia venida a menos, al que ya no acompaña la gloria de los antiguos conquistadores de la República. Se hace llamar Magnífico por los criados, y es mezquino. En el siglo XVI viste calzón corto, medias rojas y casaca negra. No cabe duda de que estamos muy cerca de Pantalón.

Pero volvamos por un momento al Zanni. No pasará mucho tiempo sin que su tipo sufra un desdoblamiento. Efectivamente, pronto podrá hablarse, en las comedias, de un primero y un segundo Zanni. El primero, astuto, intrigante, embustero, dará origen a la máscara de Brighella. El segundo, grotesco y glotón, a la de Arlequín.

Arlequín, Brighella, Pantalón; estamos ya en contacto con las máscaras de la auténtica comedia que a lo largo de los siglos ha dado en llamarse del arte.

Arlequín, como ya he dicho, lo mismo que Brighella, tiene su origen en el Zanni y, como aquél, es natural de Bérgamo, en cuyo dialecto se expresa durante la primera época de su existencia. En el siglo XVI viste chaqueta y pantalón multicolores, siendo aquélla muy corta. Lleva barba negra; mascarilla también negra; del som-

brero, le cuelga una cola de conejo. (Colgar colas de conejo, de zorra, u orejas de liebre, era burla muy corriente en la Edad Media). Es estúpido, insolente. Para librarse de los enredos en que siempre está metido, recurre a saltos endiablados y a garrotazos que reparte a ciegas con el palo que lleva al cinto. Solo un siglo más tarde, en el XVII, con Doménico Biancolelli, se humaniza. La barba ha desaparecido. Se han refinado sus maneras y costumbres. Los retazos multicolores de su traje se ordenan y aparece el cuello blanco. Los saltos se convierten en rítmica danza. Fue para este Arlequín ya refinado, para quien Lesage escribió sus comedias. Así se lo encontró Goldoni. De los anteriores conserva su Arlequín ese culto a la comedia en que estriba, para él, todo bien. Goza de una agudeza popular no falta de cierta elegancia. Pero incluso en Goldoni sigue siendo un personaje completo. Hambriento, efectivamente, nos lo presenta en varias de sus comedias. Otras veces, es medianero en amores ajenos mientras que en otras es él mismo el apasionado amante; un enamorado que en *Los amantes tímidos* conserva ya muy poco del primitivo Arlequín. Le sobra ya la máscara, y se nos presenta como un doncel doliente.

Esta evolución no debe sorprendernos, puesto que, al contrario de lo que muchos creen, las máscaras de la comedia del arte jamás fueron tipos fijos, invariables, que se repetían una y otra vez con idéntica psicología. Lo invariable, en realidad, no era la psicología del personaje; y si de comedia en comedia éste mantenía cierta afinidad, era debido a que quedaba de manifiesto, en el papel, la psicología del actor que lo representaba. Un ejemplo válido y fácil de comprender nos lo puede deparar el de la máscara que se ha creado, al igual que hicieron los actores de la comedia del arte creándose las suyas, Charles Chaplin al inventarse a Charlot. Charlot tiene siempre cierto estilo: esa forma de actuar que le ha popularizado gracias a su genialidad; pero unas veces se nos ha mostrado tímido aunque calculador; mientras que en otras llega a ser, incluso, un héroe cruel y frío. En él se alternan los momentos de mayor timidez con los de mayor seguridad. A menudo sacará provecho de la sensación que en los demás produce la inferioridad. No pocas veces le vemos, mientras besa a una muchacha, darle una patada a su rival sin poder disimular el placer que le produce haber vencido. Lo invariable, en realidad, son los gestos, los movimientos de que se sirve para expresarse, esa máscara casi reducida al bigote que le ha hecho popular. El tipo es el mismo, pero su modo de ser varía, como he dicho que varía el de Arlequín, tal vez la máscara que más se le parece por la forma de manifestarse.



Arlecchino, servitore di due padroni, de Carlo Goldoni, dirigido por Giorgio Strehler. (Piccolo Teatro di Milano).

Otro error es creer a pies juntillas que tales comedias eran siempre fruto de la improvisación.

En torno a la improvisación

En Francia, la popularidad de los cómicos italianos llegó a ser tal, y tanta, que los franceses, para reconquistar el público que aquéllos les quitaban, dieron en imitar sus comedias, dando lugar a que los italianos protestaran ante la justicia, exigiendo fueran respetados sus derechos de autor. Pero los franceses burlaron las prohibiciones legales recurriendo a hábiles trucos que pusieron en juego de inmediato. Siguieron representando las mismas comedias, pero sin decir palabra, expresándose sólo por medio de gestos. Unas veces, al principio de la representación, se presentaba uno de los cómicos con un enorme cartelón en el que estaba escrito el argumento de la comedia que se iba a representar; otras, mientras los demás personajes actuaban, a ambos lados del tablado o escenario, las máscaras viejas de la comedia, casi siempre Pantalón y el Doctor, iban desenrollando sendos pergaminos en los que el público podía leer las réplicas de los actores.

En la comedia del arte, pues, se improvisaban ciertos detalles y gracias, pero el todo respondía a un trazado perfectamente premeditado, invariable. La mayoría de veces, entre cajas, quedaba expuesto, en una tablilla, el *scenario* —un guión— de la comedia que se representaba. En este guión se indicaban las entradas y salidas y el argumento de la escena a desarrollar. Los actores improvisaban, si es lícito hablar de improvisación en cosa repetidas veces ensayada, los diálogos. Hoy conservamos numerosas colecciones de estos *scenari*. *La viuda constante, o Isabel, soldado por ventura*, es un ejemplo de ellos. Empieza así: "En Milán, Isabel y Horacio. En su ventana, Isabel habla de amor con Horacio; ella baja, se juran fe y se separan. Octavio e Isabel en la ventana; Ardelia, en la ventana; Brighella y Rosilla. Octavio habla de su amor por Isabel, y ordena a Brighella que llame a su puerta. Llama, e Isabel aparece. Octavio le declara su amor y ella responde que a quien ama es a Horacio. Octavio se irrita por semejante desdén, y, finalmente, Isabel le da con la puerta en las narices". Y así hasta el final.

En otros, en cambio, como en *Orígenes, viajes, arresto, proceso, detención y condena de José Balsamo de Palermo llamado el Conde Cagiostro, con Polichinela, compañero suyo en los delitos y en la pena*, se dan múltiples fragmentos de diálogo. No debe extrañarnos. Ya anteriormente, Francesco Andreini publicó su papel, que estaba, por tanto, escrito. Algo parecido hizo Goldoni en

los comienzos de su carrera al escribir, para la compañía de Antonio Sacchi, el papel de Pantalón, dejando el resto del diálogo a la improvisación de los actores.

Y tras este largo paréntesis, remontémonos de nuevo a los Zanni para seguir exponiendo el origen de las distintas máscaras de la comedia italiana.

Presencia de Polichinela y llegada de Pantalón

Lo mismo que Arlequín, también Polichinela es un segundo Zanni. Polichinela es glotón, avisado en las situaciones elementales; gran repartidor de garrotazos siempre que la ocasión se le ofrece, mientras que en otras es él quien los recibe. A menudo es justiciero, y posee una vivacidad endiablada. Como buen meridional, y buen campesino que es de la región napolitana, posee esa filosofía, a veces optimista, a veces amarga, congénita al hombre perteneciente a las viejas civilizaciones. A partir del siglo XVII viste de blanco, con un cinturón de cuero, largos bigotes y barba, sombrero de fieltro con alas levantadas. Su mascarilla negra está surcada por arrugas profundas. Peculiaridad de Polichinela: su gran genio como transformista. Efectivamente "Polichinela —como nos dice Bragaglia— puede ser hombre o puede ser mujer; rico o bien pobre; joven o viejo; aristócrata o plebeyo; inteligente o estúpido; bandolero o guardián de monjas".

Pero además, con Polichinela, nos encontramos con algo que hasta ahora solo había tenido una importancia secundaria. Me refiero al amor; al amor en su aspecto erótico. Polichinela, como buen napolitano, como buen meridional y buen mediterráneo, no consigue velar su ardiente sensualidad; y si bien es cierto que no pocas veces actúa también de mediador en amores ajenos, también lo es que en la criada de la señora en juego, sin perder tales casos no olvida resarcirse, junto a su tiempo en inútiles lamentos; su ideal es sorprenderla con el trasero al aire, mientras busca en la despena algo con que apagar su apetito.

Pero quien determina la marcha de los acontecimientos, debe ser un intrigante, el listo de la comedia, un Zanni que a fuerza de garrotazos ha conseguido desentumecer su ingenio. Estoy refiriéndome a Brighella. Brighella, lo mismo que Arlequín, es oriundo de Bérgamo, y se expresa en un dialecto hartamente espurio. Es el compañero inseparable de Arlequín, que se convierte en el tonto de la comedia y a quien, en realidad, le está encomendado amenizarla con intermedios escénicos que le dan el ritmo y la alegría convenientes.

Brighella viste chaqueta y largos pantalones blancos, gorro orlado de verde, capotillo



Il Capitano. Acuarela de Lodovico Ottavio Burnacini (Mantua, 1636-1707).

también blanco y media máscara. A principios del siglo XVIII, Giuseppe Angelei le viste con una chaqueta abierta que deja ver un chaleco ornado, como aquélla, con alamares verdes. Aparece por primera vez con su triple cuello blanco, y la barba, que antes llevaba, desaparece, sustituida por unas largas patillas y un bigotito negro muy pequeño. Aunque casi siempre le está encomendada la parte de criado, también se le encuentra bajo el aspecto de soldado de ventura, ayudante del verdugo, e incluso, bastantes veces, de ladrón. Pero lo que nunca abandona, a través de sus distintas personificaciones, es su papel de intrigante.

¿Y del Magnífico, ese Magnífico que acababa siempre burlando al primitivo Zanni, qué se ha hecho? ¿Qué ha sido de él durante este tiempo? Como el resto de los personajes, ha sufrido intensas transformaciones. Al Magnífico le encontramos ahora convertido en Pantalón.

Pantalón forma, con el Doctor, la pareja de viejos de la comedia. Suele ser un comerciante retirado ya de los negocios; destinado, como su compañero, a ser burlado por los criados. Si bien en sus postrimerías, en que se le apellida de los Bisognosi —los menesterosos— le vemos, llevado por su buen corazón, a mostrarse compasivo, tendiéndoles la mano a los afligidos, es más corriente encontrarle del brazo de *madonna* avaricia; apegado a las tradiciones. Es un hombre que, gracias a su labo-

riosidad, mantenida con extremada paciencia, ha logrado enriquecerse; y ahora que, ya viejo, se ve libre de preocupaciones, quisiera recuperar todo ese tiempo perdido; recuperar alguno de esos amores que solo regala la edad joven. Pero en vano. A la postre, siempre prevalecerá su recto sentido común.

Hasta finales del siglo XVII viste largos calzados rojos, chaqueta larga también roja, gorro de lana, máscara negra con una larga barba en punta, doblada hacia arriba, y zapatillas a la turca. A principio del siglo XVIII su chaqueta roja se convirtió en negra y los pantalones fueron sustituidos por calzones cortos.

Pero Pantalón no fue siempre así. El primitivo Pantalón, que también es un avaro, es un viejo rijoso a quien la boca se le hace agua a la sola vista de una hembra hermosa y frescachona. Es más, como bien patente queda demostrado en buena parte de su iconografía, es un auténtico héroe fálico.

Y junto a Pantalón debemos consignar al Doctor, que en un principio encontramos bajo el nombre de Doctor Graziano, o Doctor Baloardo. A finales del XVI, de Bernardino y Rodrigo Lombardi, que dieron vida a este personaje, tomó el nombre de Doctor Lombardi. Sólo más tarde tomó el nombre de Balanzoni, que parece venirle de su manera particular de andar dando pequeños saltitos —*balzi*—, parecidos a los de un pájaro torpe.

Como Doctor Baloardo es, a menudo, abogado o astrónomo, o filósofo, o diplomático. No es ignorante, pero sí mucho menos sabio de cuanto quiere aparentar. En el fondo es un pobre hombre burlado siempre por los hijos y los criados. Como Doctor Graziano, suele ser un falso moralista, rígido con sus hijos, pero condescendiente para con sus propias debilidades. Como Doctor Balanzoni suele ser un médico *bon vivant* que sólo a partir del XVIII deja de ser mujeriego para adquirir un carácter prudente y reposado; aunque siempre se mantenga un tanto fuera de la realidad, preocupado por la dignidad de sus doctrinas e imbuido por una alta y exagerada estima de su propia figura social.

Es natural de Bolonia —*dotta e ghiotta* (sabía y glotona)—; viste de negro, usa calzón corto y casaca, pechero blanco, un fieltro negro de ala levantada por los lados que le infiere cierto aire clerical, y una mascarilla negra que sólo le cubre la frente y la nariz.

Otras máscaras... y punto final

Al lado de estas máscaras deben colocarse otras que quizá tan sólo a no haber sido acogidas por Goldoni deban el no gozar de esa popularidad, más o menos internacional, de que hoy gozan otras. Pero desde luego nuestra reseña no sería completa si no nos refiriéramos al Capitán Fracassa.

Se ha dicho innumerables veces que el Capitán Fracassa —otra máscara napolitana— supone una sátira de los capitanes españoles de Italia. E incluso es cierto que más tarde esa suposición se convirtió en realidad. En el siglo XVII, Fracassa supone una sátira de los capitanes de esos tercios, tan gloriosos como pobres, que cruzaban Europa con la cabeza erguida y la pisada fuerte de los vencedores. Como aquéllos, se expresa por medio de una jerga extraña, cargada de hinchadas metáforas, en que se confunde la lengua italiana con la francesa, la española con la alemana; algo que seguramente debía de ocurrirles a esos soldados de la época imperial.

Pero el origen del Capitán Fracassa es bien distinto. Según parece recoge tipos de distintas épocas y partes. No nos será muy difícil emparentarlo con los *bravos* que aparecen en los misterios de la Edad Media; o con Meo Patacca, ese *bravo* transtiberino de la comedia dialectal romana, con quien ninguna mujer se casará a gusto si no tiene cuenta pendiente con la justicia.

En el amor, de palabra, es tan fogoso como en sus sueños de gloria, o en esas aventuras que sólo en su imaginación han existido; pero cuando el caso llega, se muestra más cobarde que Arlequín. Se le llamó también Capitán Matamoros, Rinoceronte y otros títulos de parecido estilo.

Pero falta todavía el broche de la comedia del arte; Colombina, criada astuta y aguda, que bajo su apariencia de ingenua encierra una buena dosis de malicia. Suele ser fiel a su dueña, por quien siente un gran cariño, aunque a veces la traiciona. En la época de Goldoni es pequeña de cuerpo. Viste de rojo, con crucecitas azules; las mangas orladas de blanco. Sobre la cofia, blanca como el delantal y el cuello, una mariposa roja; medias blancas y zapatos negros.

Smeraldina, que suele ser más intrigante, es una de sus muchas variantes.

Pero todos estos criados hábiles y astutos ¿a quién sirven? Aunque sean ellos los que infunden ritmo a la comedia, los que sostienen el peso de la acción, los que la enriquecen con sus tipos, ¿qué anécdota les sirve de excusa para que nos diviertan y entretengan con sus trampas y recursos, con sus burlas? Sirven a los enamorados, esos enamorados que en el XVIII fundieron todos sus nombres anteriores en los de Rosaura y Florindo.

Rosaura, como Florindo, piensa mediante tópicos; esos honrados lugares comunes en los que se ampara la tradición. Florindo es el tipo ideal de hombre de bien, educado, noble y generoso; sin defectos; se toma en serio, igual que toma en serio las muchas tradiciones de su pueblo.

Rosaura y Florindo constituyen esa nueva generación incierta e indecisa que se libra del dominio y la presión que ejerce



Arlecchino. Acuarela de Lodovico Ottavio Burnacini.

sobre ella la anterior gracias al apoyo y la astucia, patrimonio de todos esos criados que se mueven a su alrededor.

¿Dónde está ese Zanni primitivo al que burlaba el Magnífico? Ahora es él quien le burla, él, el compañero inseparable de sus hijos.

El Zanni se ha vengado. Se ha convertido en algo esencial en la marcha del mundo nuevo. Es todo un pueblo el que ha pasado a ocupar un primer plano. Es éste un aspecto de la comedia del arte que interesante sería analizar con mucho más detenimiento.

Y al llegar a este punto debemos terminar para dejar que Goldoni les de una vida nueva a esas máscaras que de su mano adquieren mayor humanidad, una mayor finura. Al humanizar a Pantalón, al Doctor, a Brighella y Arlequín, que fueron las cuatro máscaras que apadrinó, no hizo más que poner punto final al esfuerzo en que éstas se habían consumido durante algunos siglos. De esos antiguos acróbatas, tan parecidos a simples muñecos, Goldoni recabó auténticos seres de carne y hueso; con su teatro, logró borrar de la escena del país esos melodramas absurdos que tan en boga estaban, y la vulgaridad en la que había caído esa comedia del arte que tiempos atrás gozó de tanto esplendor.

POR LA FARSA AL ESPERPENTO

ENRIQUE SORDO

Es evidente que la totalidad de la obra de Ramón María del Valle-Inclán obedece a una conciencia y a una voluntad de arte. Pero no es menos indudable que ese siempre presente esteticismo suyo se escinde en dos zonas rigurosamente delimitadas: la del decadente lirismo y la farsa parnasiana de su comienzo modernista y la de la farsa ferozmente grotesca que se apoya en un peculiar esteticismo de lo feo que él mismo calificó de esperpentismo. Entre ambas etapas, la rubeniana y la del esperpento puro, median una serie de obras (las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras*, etc.) que participan de uno y otro extremo. Pero el momento que hoy nos interesa es aquél que comienza en el teórico descubrimiento de los espejos cóncavos del madrileño callejón del Gato y que hace cambiar de signo al dandismo valleinclanesco. A partir de ese punto (y en una ordenación más estilística que estrictamente cronológica) se inicia la época del *Ruedo ibérico*, de *Ligazón*, de *Los cuernos de Don Friolera*, de *Luces de bohemia*, de *Farsa y licencia de la reina castiza*, del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, etc. Valle-Inclán acaba de recrear el bululú. Goya sustituye a Watteau. El ensueño y la visión de la realidad poética ceden paso a un ridículo movimiento de muñecos que se agitan mecánicamente sobre un tablado de feria. Ha nacido en su obra la silueta de un retorcido espantapájaros. Es otro esteticismo, cuyos nuevos basamentos son el chafarrinón sarcástico, la crueldad goyesca, el realismo descuartizado en violentos esguinces, la caricatura acre y despiadada, etc. Es, en fin, el esperpento, que no destruye la realidad, sino que la descoyunta y la deforma hasta convertirla en una tragicomedia de fantoches; impotentes y exangués marionetas de cartón-piedra pintarrajeado y con los hilos bien visibles, que se expresan en un irrisorio lenguaje de enfática germanía y que a veces se desmandan, siempre por lo grotesco, hacia los truculentos efectismos del *grand-guignol*.

La sinceridad humana y la continuidad estética de Valle-Inclán son, en principio, más que discutibles. Toda su existencia y toda su labor artística se construyeron sobre una formidable y genial farsa desdeñosa. Sin embargo, no toda la honestidad literaria del gran gallego ha de ponerse en

tela de juicio, si queremos explicarnos los móviles de su actitud ante el inmediato entorno. Porque en Valle-Inclán, aunque de una manera muy *sui generis*, también penetran las ansiedades y las amarguras criticistas de los hombres del 98. De no ser así, se hubiera quedado en las rosaledas de la marquesa Rosalinda, mucho más plácidas y muelles, o en el erotismo fantástico de su idealísimo Bradomín. Pero no; como los mejores de su tiempo, se siente ahogado por la sordidez que le rodea. Y arremete, con señero denuedo, contra el periodismo ramplón, contra los romances de ciego, contra las coplas de Joselito, que a él le parecen una traducción popularista y judaica del sentido del honor calderoniano. Pero tampoco el teatro clásico español puede soslayar sus demoledores enjuiciamientos. Don Estrafalarío, uno de sus portavoces en la escena esperpéntica, asegura que la crueldad y el dogmatismo del drama español sólo radican en la palabra. "La crueldad shakesperiana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los autos de fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada: es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería

magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico, como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática".

En esas fervorosas afirmaciones está todo el Valle-Inclán de la farsa grotesca. Rechaza los dogmatismos y los códigos, añora la violencia estética, porque, en realidad, su aristocraticismo despectivo choca sin remedio con la realidad española del momento. Pero si en otros escritores esa colisión provoca un dolorido sentir que se encauza por las trochas historicistas o por las inconclusas vías del progresismo, en Valle-Inclán la reacción deriva hacia los dilatados campos del absurdo, desde los cuales se puede contemplar todo lo inmediato y contingente gracias a la superficie ahondada de los espejos cóncavos. Igual que los demás noventayochistas, el singular gallego se niega a aceptar la angostura y el chato pedestrista de lo que le rodea. "España —dice— es una deformación grotesca de la civilización europea". Pero si los móviles, el germen de la actitud, son muy semejantes, los resultados de la misma son harto diferentes. El alto ideal esteticista y lírico de Valle-Inclán, lleno de impostaciones aristocraticistas, al enfrentarse con la prosaica vulgaridad, con la chabacanería nacional, falsamente castiza, accede de



Luces de bohemia, por la compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo (Teatro Bellas Artes de Madrid, 1971). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).



Divinas palabras, dirigida por José Tamayo (Teatro Bellas Artes de Madrid). (Foto: Gyenes).



Don Ramón María del Valle-Inclán.

modo inexorable al establecimiento de violentos contrastes que promueven un desahogo crudo y patético, aunque luego concluyan desembocando también en una "inaccesible categoría estética". En algunos momentos, ciertos dejos nostálgicos iluminan pálidamente el hiriente aguafuerte: "Ya no somos una raza de conquistadores y de teólogos... Ya no es nuestro el camino de las Indias, ni son españoles los Papas... Ha desaparecido aquella fuerza hispana donde latían como tres corazones la fortuna en la guerra, la fe católica y el ansia de aventuras".

Pero ese treno romántico y pasadista, muy bradominesco aún; esa debilidad elegiaca, no halla firme acomodo en la actitud de Valle-Inclán. Porque él considera que la tragedia española no es una tragedia, sino una farsa. Y, por lo tanto, es la farsa esperpéntica lo que puede trasponerla al plano estético. ¿Cómo puede ser expresado mejor el goyesco panorama? Sin duda con el esperpento, precisamente inventado por Goya. Y es que el sentido trágico de la vida española únicamente puede darse con una estética sistemáticamente deformada. Los héroes clásicos se han ido a pasear al callejón del Gato. Y los héroes clásicos, al reflejarse en los espejos cóncavos, proporcionan la extraña imagen del esperpento. Es una visión contrahecha que se produce a expensas del absurdo que resulta de ver a las imágenes bellas dentro del espejo cóncavo. Hay, pues, que actuar lo mismo que esas especiales superficies brillantes:

recibiendo la realidad, pero trasmutándola en el acto, aunque sin hacerle perder su última esencia. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y que deforma toda la miserable y plana vida española. Sólo que esa deformación ha de hacerse sistemáticamente, dentro de la sujeción de una matemática exterior y perfecta. "Mi estética actual —escribe— es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas". Y es también Don Estrafalario quien afirma: "Mi estética es una supresión del dolor y de la risa, como deben de ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos...". Hay que mirar desde fuera, desde lejos. Desde una atalaya alejada de la realidad cercana y más alta que ella.

"Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa... Yo quisiera ver el mundo con la perspectiva de la otra ribera", sigue diciendo Don Estrafalario. Por eso se sitúa Valle-Inclán, ya que no en el inaccesible observatorio ultraterreno, sí, al menos, en una posición absolutamente exterior, por encima del llanto y de la carcajada, alienándose, entre asqueado y divertido, de la ridícula realidad que contempla.

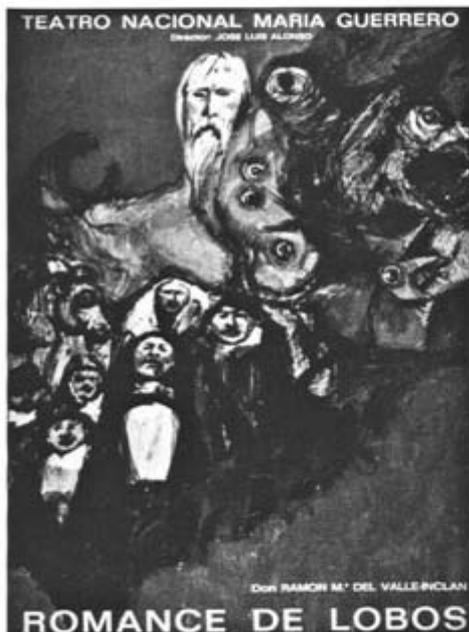
Aunque, a primera vista, el procedimiento valleinclanesco se asemeja en cierto modo a los famosos efectos de la *Verfremdung* brechtiana, es, en realidad, por definición y por esencia, muy diferente al del autor de *Madre Coraje*, de quien muchos le

han considerado antecedente o antecesor. La distanciamiento de Valle-Inclán es plena, pero siempre teñida de un bien visible sentimiento de superioridad. Hay en él un ademán soberbio, desdeñoso, una mueca aristocrática, un prurito egocéntrico que le incapacita radicalmente para encadenarse a cualquier compromiso. Su ironía, su sarcasmo, nunca son populares, aunque en el pueblo se nutran en principio. Su criticismo es antipsicológico e inhumano. Es antiburgués, sin duda, pero lo es desde arriba, encimadamente, con desprecio y sin sombra de humillación. Lo que él enjuicia y ridiculiza no es un drama social genérico, sino una peculiar manera de ver y vivir la vida, toda una concepción de la existencia, lo que podríamos llamar la *Weltschaaung* española. "La miseria del pueblo español —afirma—, su gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La vida es un magro puchero; la muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el infierno, un calderón de aceite al bando donde los pescadores se achicharran como boquerones; el cielo, una kermés sin obscenidades, adonde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere".

En este tremendo esbozo de esperpento se resume la realidad que Valle-Inclán pone en la picota. Una realidad a la que se

ha deshinchado deliberadamente de toda posible fuerza sentimental. Es preciso destruir mitos, derrocar tópicos y convenciones, destronar ídolos de papel. Y para hacerlo por vía dramática, Valle-Inclán no halla mejor fórmula que la del bululú. La del esperpento. La de la farsa cruel y grotesca. La tragedia épica no puede servirle, porque lo que ve no es ni trágico ni épico. A la tensión catártica prefiere (eso sí es igual que en Brecht) el juicio desde fuera. A la emoción dramática prefiere el efecto caricaturesco de los fantoches del compadre Fidel. Por eso restaura a su modo el bululú, para desembocar luego, torrencialmente, en pleno esperpentismo. Pero esta actitud y este proceso están magistralmente resumidos por Pérez Minik en unas palabras que servirán de rotundo broche a estas deshilvanadas notas mías: "Desde el mimo romano, pasando por el bululú (Valle-Inclán) llegó al esperpento, y sin piedad, con su resentimiento vivo, vació el mito teatral más glorioso de España. Suprimió el hueso nacional, la carne epocal, la motivación psicológica, la idealidad heroica, la poesía culterana, el claroscuro de un destino ejemplar, metió sus dedos afilados por entre el solitario ropaje negro y gris de nuestros señores y de nuestras damas, y aferrado bien a la madera del fantoche, con sus ademanes de escarmin, de bufonería y de farsa, movió el esperpento".

Yorick, 5-6 (julio-agosto 1965): 9-10.



Cartel de *Romance de lobos*, montaje de José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1970).

LA JUVENTUD ESPAÑOLA ANTE LA TRAGEDIA

ANTONIO BUERO VALLEJO

Nunca estará de más volver a plantear el significado concreto que para la juventud de nuestra hora puede tener la tragedia como género escénico. Durante estos años, la actitud espontánea de los jóvenes ha venido siendo favorable a una restauración de la tragedia: ansiosos de graves verdades escénicas por una lógica reacción ante el exceso de teatro superficial y conformista, vislumbraban tal vez en la reconsideración del sentido trágico de la vida en el teatro una de las bases donde poder apoyar sus deseos de enfrentarse a las mentiras, trivialidades y conformismos que advertían en la vida misma. Y merced en parte al interés de sucesivas promociones juveniles, la tragedia tiene hoy en nuestra escena, si no vida lozana, al menos presencia significativa. Presencia evidente, en ocasiones, mediante obras cuya significación trágica es indudable; presencia sutil, pero no menos importante, seguramente por el sentido trágico que, en el fondo, poseen los conflictos escénicos que se nos muestran en otras obras para las que el calificativo de tragedias no sería muy riguroso.

Esta instintiva juvenil a la recuperación de la tragedia por el teatro se traducía, sin embargo, en una curiosa paradoja: los intentos que simultáneamente se llevaban a cabo por esos mismos jóvenes de sistematizar o definir el concepto de lo trágico distaban de ser convincentes. Al extremo de que, durante años, hemos podido apreciar cómo las revistas que se ocupaban del problema coincidían, por lo común, en una misma imagen negativa de la tragedia: aquella que la presenta como un género pesimista, sombrío y desesperanzado, que describe al ser humano como inmerso en una situación "cerrada". Tales son precisamente los reproches que al género trágico le hacen sus enemigos, pero que sus amigos aceptasen la verdad de esas imputaciones era otra de las curiosas caras de la paradoja. El motivo, naturalmente, era claro: ante todo aquél que se atreviese a rechazar el carácter sombrío de la tragedia en nombre de la dudosa afirmación de que la vida no es sombría, el joven defensor de lo trágico gritaba la necesidad de reconocer y examinar valerosamente sus aspectos



Las troyanas, de Eurípides, por la compañía Ángel Guimerá, dirigida por Esteban Polls. (Teatro María Guerrero, 1974).

sombríos, negativos y pesimistas. Mas, en el ardor combativo de la polémica, se pasaba. Y de tal exceso surgía, inevitable, la configuración negativa, "cerrada", de la tragedia en sí. Es claro, no obstante, que una mentalidad juvenil no puede hacer suya de un modo duradero una visión pesimista de la vida, y hoy son muchos los jóvenes que se preguntan si su adhesión sentimental al sedicentemente "pesimista" género trágico no será, racionalmente, regresiva y equivocada. A aclarar un tanto el problema, complejo de suyo, tienden las presentes líneas.

Permitaseme la leve vanidad de recordar que, desde mi primera incursión en el teatro, vengo defendiendo por escrito la consideración de la tragedia como género "abierto". Incluso, pasándome un poco también en el ardor de mi propia polémica, como un género "optimista". En realidad, no me excedía, pues al utilizar esa palabra cuidaba de advertir o de hacer notar su carácter aproximativo y paradójico. Trataba en ella de aclarar que, puestos a formular imputaciones equivocadas por la tragedia —la de "pesimista", por ejemplo—, la de "optimista", por lo menos, no era tan equivocada sino es que era más cierta.

Atenidos a un lenguaje más riguroso, o más cauteloso, podemos conformarnos para lo trágico con el epíteto de "abierto". Y, si queremos colorearlo sin perder rigor, podremos llegar asimismo a calificar al último sentido de lo trágico como "esperanzado". Tímidamente, en alguna revista de última hora se vierten al fin, por otras plumas distintas que la mía, consideraciones



Las troyanas, de Eurípides, con escenografía y figurines de Fabià Puigserver. (Teatro María Guerrero, 1974). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

semejantes acerca de la tragedia. Nada más confortador para mí, que las vengo haciendo desde hace años y, en ocasiones, muy solo. Para aquéllos, jóvenes sobre todo, a quienes este problema inquieta todavía resumiré aquí algunos de los aspectos que considero fundamentales para una recta inteligencia de lo trágico.

Se admite desde Aristóteles que la "catarsis" de la piedad y el terror es la acción propia de la tragedia. Trátase, es sabido, de una purga o purificación de esas dos pasiones, esenciales del género, que las refleja y promueve en nosotros para ennoblecerlas mediante los contenidos de la obra. Así depuradas, se transforman, de meras reacciones instintivas, en reflexivas actitudes solidarias ante los males de nuestros semejantes o esclarecedoras de nuestros propios males. El carácter positivo de todo esto es notorio: la acción catártica de la tragedia facilita, en cierto modo, que el espectador medite las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar. Y, cuando ya no fueran evitables, nos invita, mediante la compasión, a aliviarlos. Pero este significado "abierto" del género trágico no se limita a las consecuencias externas de la obra: la obra misma la revela a veces de manera evidente en finales de tragedias famosas, donde el héroe, mediante la reflexión, modifica el carácter funesto de su destino. Son finales conciliadores de las diversas fuerzas en conflicto, y hasta "felices" nada infrecuentes, sobre todo en el último miembro de las antiguas trilogías clásicas. Un ejemplo muy claro es el de *Las Euménides*, de Esquilo; *Filoctetes*, de Sófocles, o *Ifigenia en Táuri-*

da, de Eurípides, obras que pueden servirnos, entre otras, como modelos de tragedias independientes con final conciliador.

El carácter ostensiblemente "abierto" de estos ejemplos nos pone en la pista de un hecho formidable: aquellas tragedias donde el conflicto termina en un desenlace funesto y sin aparente salida son, en el fondo, igualmente "abiertas". La lucha entre la libertad del personaje y la necesidad del Destino es el conflicto típico de la tragedia; y, como en toda lucha, también en ésta se dibuja la esperanza de que, al fin, la libertad pueda vencer al Destino adverso y modificarlo, si no en el ámbito propio de la narración, fuera de ella. Aunque pueda haberla para los personajes concretos de una tragedia concreta, no hay una previa situación "cerrada" para el hombre. Tal generación es indebida. Ni siquiera la hay en el campo donde, por esencia, las últimas aclaraciones son inalcanzables: en el metafísico. Toda tragedia es, en ese campo, abierta, incluso la que engloba las más terminantes negociaciones; porque el sentimiento trágico nace del choque entre esas negativas y el deseo humano de que no existan, y ese choque así es, cuando menos, una forma de duda. La negación sin sombra de duda no es trágica: es tranquila. Cuando la tragedia subraya el carácter angustioso de la necesidad que describe, lo hace porque postula —aún en el caso extremo de que su autor presuma opinar lo contrario— la posibilidad de esa liberación que a tal necesidad se opone. De otro modo, la descripción no sería angustiosa.

Es, pues, el género trágico un género progresivo. Basado, como el progreso, en la crí-

tica y en la duda. Si a veces llega a afirmaciones casi absolutas, y otras en cambio nos ofrece la negativa presentación de un conflicto sin salida aparente, unas y otras aciertan a mantener vitales preguntas sobre nuestros problemas esenciales que pueden ayudar a replantearlos con creciente lucidez. Busca, en suma, la creación de un público mental y sentimentalmente adulto: capaz de todo arrojo y de toda prudencia a la par, apto para entender hasta el fondo, y simultáneamente, la grandeza y la miseria de la humana condición. Nuestro tiempo puede encontrar en ella una valiosa ayuda en la tarea de entender y de afrontar sus contradicciones y errores. Para afrontarlos, como para afrontar los permanentes enigmas que rodean al hombre, se necesita saber unir el valor a la humildad, la voluntad de futuro a la cordura. Este equilibrio, que es el supremo objetivo humano, late como un problema urgente bajo la compleja y oscura superficie de nuestra época. A este equilibrio, que es, a fin de cuentas, una esperanzada consigna porvenirista, es al que la tragedia invita constantemente desde los escenarios.

Aún con las más graves dudas en el alma, aún con los mayores dolores en la vida, el hombre —tú mismo, espectador— debe seguir hacia adelante. Y debe procurar no errar el camino. Y si lo yerra, debe aprender a no derrumbarse.

Todo esto parece decirnos tragedia. El joven de nuestra hora que se sienta instintivamente inclinado a defenderla puede estar tranquilo: es a todo esto a lo que quiere defender.

Yorick, 12 (febrero 1966): 4-5.



La paz, de Aristófanes, con escenografía y figurines de Fabià Puigserver. (Teatro Español de Madrid, 1969).

LA VOLUNTAD DE JUEGO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Personifico en la figura del Arlequín de *La Marquesa Rosalinda* así como en la del Maese Lotario de *La enamorada del rey*, la voluntad de juego que preside un sector de la obra valleincliniana. Bien significativamente uno y otro practican sobre la escena representaciones teatrales, es decir, que sobre la "teatralidad" —característica de la "visión irónica" en la que todos los personajes "se saben" en escena—, se monta un "teatro dentro del teatro", de acuerdo con la vieja fórmula que enseñó Shakespeare en *Hamlet* o en *El sueño de una noche de verano*. Sobre las tablas, pues, hay dos escenas, y acaso ahí radica la calificación de "farsas" con que se bautizan una y otra obra. Teatro adrede, descarado, mostrando las bambalinas de los disfraces, enseñando el juego, bien con unas acotaciones que, por lo brillantes y poéticas merecen ser "dichas" en alta voz, bien por las indicaciones secundarias que los *metteurs-en-scène* —Arlequín, Maese Lotario— se encargan de transmitir al público, para situarlo constantemente en el plano lúdico, en el que el autor se mueve. No menos significación tiene el hecho de la condición italiana de uno y otro personaje. Señalo aquí la misión de contraste que una Provenza o una Italia —convenientemente sofisticadas— tienen, para intentar una visión de Castilla, adusta y grave, incapaz de desdoblamientos farsescos. Lo "teatral" cumple aquí un papel de "evasión", una voluntad de escape hacia la fantasía, que podríamos ilustrar —dentro de la época— con ejemplos tan significativos como *L'alegría que passa*, de Rusiñol, o *Las golondrinas*, de Martínez Sierra en las que se enfrenta la parva elementalidad prosaica de los "pueblos grises" con la chispa de alegre libertad de la vida bohemia del artista. Por otra parte, no es difícil distinguir en la psicología de los dos personajes, rasgos valleinclinianos cuanto más que en su estética ha predicado muchas veces que el artista es un

demiurgo que mueve los hilos de sus personajes, ya que se siente superior a ellos.

El tema de la restauración de las máscaras de la Commedia dell'arte en el simbolismo europeo, es más importante de lo que a primera vista parece. Probablemente fue Verlaine su máximo vulgarizador y a través de él llegó a Rubén Darío que espolvoreó de Pierrots y Colombineas el modernismo hispánico: en el teatro, el "tinglado de la antigua farsa" fue restaurado, como es bien sabido, por el Benavente de *Los intereses creados*. Pero, ¿cuáles fueron las etapas y cuál el hondo sentido de esa restauración?

Las máscaras de la comedia dell'arte se restauran exactamente en la Venecia del siglo XVIII —el siglo de estas "farsas" de Valle Inclán— y cada vez más comprendemos la tremenda complejidad de esta centuria que, bajo el signo gélido de la fidelidad a las "normas" clásicas y escondida tras el aire "lúdico" que le asignó Huizinga, alberga tremenda complejidad. No es dato sin importancia que en este siglo del Racionalismo aparezcan las formas más inquietantes del ocultismo y la magia —Messmer, Cagliostro, Sade—. A medida que se van derrumbando las seguridades de la teología, el mundo de lo misterioso va intensificando su derecho a existir. Los estudios de los especialistas más enterados asignan, por ejemplo, a Arlequín un origen demoníaco (1). Si recordamos la importancia que en el simbolismo alcanzan el ocultismo y los saberes gnósticos, comprenderemos mejor que la restauración de las máscaras italia-

nas tiene un sentido más inquietante que el de su evidente decorativismo.

En *La Marquesa Rosalinda*, Arlequín, después de una escena en la que exalta en unos versos maravillosos, acaso los mejores versos del modernismo español, el mundo del refinamiento, del libre juego del amor, en unos escenarios italianos y franceses, contrapuntados por el contraste de lo español, tal como vimos en *Cuento de Abril* (2), Arlequín sigue mostrando la trama del juego, sin esconder la parte de artificio —a veces patético—, que se oculta bajo la máscara:

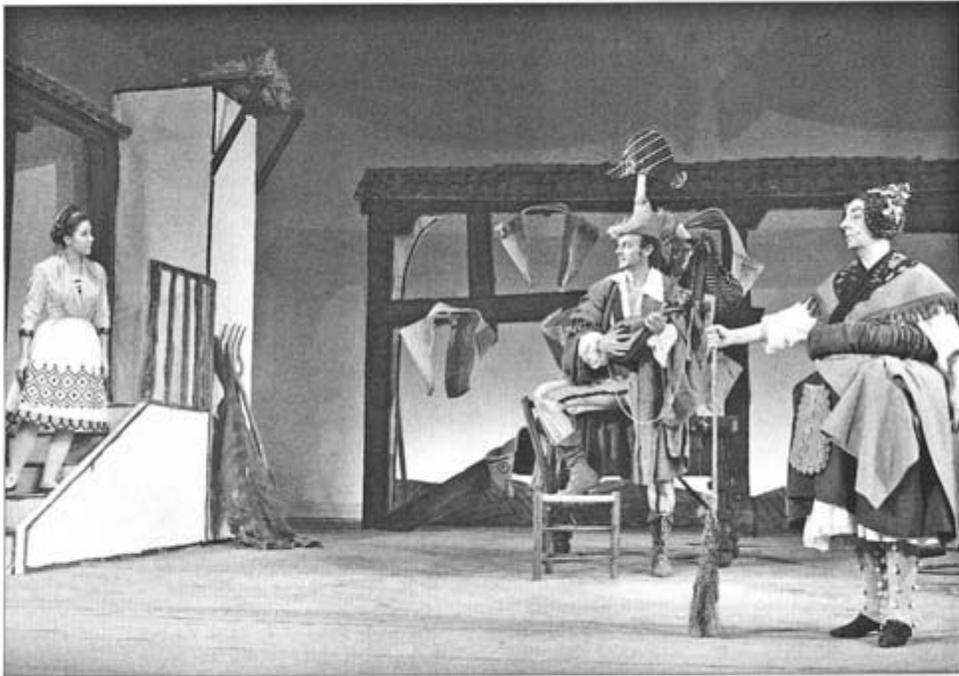
¡Cuando todos mis oropeles
de comediante,
cadenas, plumas y arameales,
ballotean dentro de un guante!
¡Cuando no tienes, alma mía,
colorete!
¡Ni zagalejo que no ría
por el garabato de un siete!
¡Y te arrebolas con las gramas
que ofrece el prado,
para salir a hacer las damas
de la comedia en el tablado!
¡Cuando Pierrot no tiene harina
para la cara,
no hagas locuras, Colombina.
Colombina, la vida es cara! (...)

Y más abajo:

Mientras le das un recosido
a mi jubón y a tu careta,
la golondrina cuelgue el nido
en la carreta (...)



La marquesa Rosalinda, dirigida por Miguel Narros (Teatro Español de Madrid, 1970).
(Foto: Manuel Martínez Muñoz).



La enamorada del rey, dirigida por José Luis Alonso (Festival de Teatro Griego de Montjuich). (Foto: Gyenes).

Colguemos nuestra bambalina,
herencia de Pedro Naharro,
en estos jardines fragantes
y floridos,
seamos a un tiempo comediantes
de reyes, de cisnes y de nidos (...)

Y la acotación que cierra la escena:

*Trágico, a fuer de ser grotesco
sale Pierrot haciendo zumba;
en su rostro carnavalesco
hay una mueca de ultratumba.*

La visión bivalente de Arlequín, contrapesando realidad y fantasía, se completa con las proyecciones de Colombina hacia lo lírico y de Polichinela el jorobado hacia lo grotesco, resquicios por los que lo esperpéntico —constante subyacente en toda obra de Valle Inclán, como venimos repitiendo— asoma, incluso en esta etapa de su obra, en la que lo italiano significa, como sabemos, la máxima "distancia" estética.

La segunda de las criaturas "conductores del juego", como se decía en los viejos libros del teatro francés, es Maese Lotario, de *La enamorada del Rey*. El matiz cervantino que como un fondo misterioso hemos adivinado en *La Marquesa Rosalinda* queda más enérgicamente caracterizado desde la acotación inicial de *La enamorada del Rey*.

... el patio de la venta es humanista
y picaresco, con sabor de aulas
y sabor popular de los caminos;
trae un vaho de letras del *Quijote*.
El cielo azul, las bardas amarillas
y el hablar refranero: las Castillas.

en contraste con:

Un jardín, una logia, fustes jónicos,
sombas moradas y amarillo el sol,
jardines de un palacio, arquitectónicos
jardines, como pinta en Rusiñol.

Maese Lotario es el Maese Pedro del retablo de *Don Quijote*. Aconseja el cambio de nombre, en primer lugar, la implantación de la obra en un jardín dieciochesco, con un Borbón como contrafigura de la protagonista, la dulce niña que se ha enamorado —o ella lo cree así— del Rey, pasando al plano irónico, muy valleinclanesco, el tema de Adegas que —en el plano mítico— cree enamorarse de Nuestro Señor, en *Flor de Santidad*.

Maese Lotario maquina entrar en el Real Palacio, con su retablo de titiritero, para hacer llegar, por medio de sus coplas, los sentimientos de la muchacha a la real persona, consiguiendo que el anciano monarca se enterezca, nombrando su consejero a Maese Lotario. En segundo lugar, porque a Valle Inclán le interesa distanciarse del personaje cervantino, haciéndolo real y efectivamente italiano. Como en *Cuento de Abril* y como en

La marquesa Rosalinda asistimos en esta farsa a la confrontación de fórmulas, y es aquí donde culmina el magnífico juego de contrastes que resume el estupendo pareado:

Al indígena ibero, cada vez más hirsuto,
es mentarle la madre, mentarle lo Absoluto.

en el que Maese Lotario, es decir, Valle Inclán clava su mirada desesperanzada sobre el contorno estético en que le ha tocado vivir.

Vale la pena incidir en la nota italiana de *La enamorada del Rey*, no sólo por su valor de significación, por contraste, sino por los elementos de documentación que procura. Junto a Maese Lotario, que habla italiano, se encuentra, expresándose en la misma lengua, el caballero Casanova, cuyas peripecias españolas recoge Valle Inclán de sus *Memorias*, donde su talla física y su nombre de Aventuros hasta la pintoresca zarabanda en que anduvo metido por contravenir la pintoresca disposición que regulaba la forma cómo debían llevarse cerrados los pantalones:

Son las modas
de España la ocasión de mis apuros.

La versificación de *La enamorada del Rey* ha perdido en valores orquestales —en comparación de *La Marquesa Rosalinda*, verdadera "fiesta mayor", como hemos dicho del Modernismo español—, pero la impronta rubeniana es inseparable del poema escénico que es como suave parodia de la Sonatina tal como ya la resumen los versos que cierran la Jornada Segunda:

EL REY.— Pues sé lectora y al fin me entere.
Niña, lee en voz alta.

ALTISIDORA.— "La hija de Pedro Mingo el mesonero esta carta le manda al Rey de España en las alforjas de un titiritero".

EL REY.— Procura leer claro esta patraña.

ALTISIDORA.— "Señor Rey: una niña, nieta de una ventera, os escribe esta carta entre gente arriera.

Pero en letras no pueden escribirse suspiros y no sabe otra cosa, señor Rey, que deciros.

Como las encantadas princesas de los cuentos suspira en un palacio de azules pensamientos y se muere de amor como se mueren ellas y le duelen los ojos de contar las estrellas.

Con el azor al puño y el sol sobre la frente os vi. Soy una niña que os amó de repente y deshojó sus ramos de rosas una a una, con ojeras de pena y con manos de luna.

Ya no son conocidas estas manos, que antes apagaron las sedes de tantos caminantes.

Pulidas por la muerte, marfiles son ahora mis manos, que eran antes manos de labradora.

Señor, sólo con veros ya se cumplió mi suerte: con su cirio de cera, me bendice la muerte.

EL REY.— ¿Puede ser esto verdad?

ALTISIDORA.— Para mi cuenta verdad cabal.

Insistimos en la educación Arlequín-Mae-se Lotario porque una misma condición de farsa, animada por una idéntica voluntad de belleza, se produce, a la vez, en el autor y en su criatura, fundidos en una voluntad lúdica y embellecedora de la vulgaridad cotidiana:

Enamorado siempre del rostro de la luna conduzco en mi retablo su claridad divina que juega de sus juegos sobre mi mandolina. Para alegrar las fiestas fui llamado, y espero que celebren mi ingenio como titiritero las damas de la Corte: con ellas una danza ensayo de pastores. A la española usanza baten las castañuelas y hacen alardes majos los galanes, y tienen ellas los ojos bajos. Cintas en los cayados y rosas en los talles son otras marionetas que nunca vio Versailles.

Esta conciencia del juego, de teatralidad, que se convertirá más adelante en "teatralería" (3) me parece significativa de la actitud lúdica, que define lo que venimos llamando la "visión irónica" de Valle Inclán, de cuyo sistematismo estético —tan insospechado hasta ahora por la crítica— podemos hallar noticias confirmadoras al observar cómo el mismo juego de los personajes de la "visión irónica" se derrumbará en la visión degradada. He aquí la "nueva situación" de los personajes de la "Commedia dell'arte":

Los pingos de Colombina derraman su olor

de pachili y sobaquina
¡y vaya calor!
un Pierrot junta en la tasca
su blanco de zin,
con la pintada tarasca
de blanco y carmín (4).

Yorick, 17-18 (verano 1966): 6-8.

NOTAS

(1) Según Paolo Toschi, Arlequín fue inicialmente Hellequin (de *hell*, infierno) jefe de una mesnada de demonios y de espectros que aparece en una leyenda inglesa del siglo XI. Por eso lleva siempre una espada o palo. (*Le origini del teatro italiano*, Roma, Einaudi, 1955.)

(2) Recordemos cómo en la corte de la princesa de Imberal, saturada de sutilezas "provenzales", irrumpe la rudeza del infante castellano y de sus ballesteros.

(3) Insistimos en el concepto de la "teatralidad" como valor de significación irónica, frente a la "teatralería", que marcaría el extremo límite de la condición farsesca, utilizando el vocablo tal como lo propone Anthony Zahareas en su artículo sobre la desvalorización del esperpento de Valle Inclán: "El elemento formal más característico del "esperpento" es la "teatralería". La escena sirve para "proyectar" toda la vida miserable de España con proporciones de espectáculo, mezclando el efecto grotesco de Goya con el tono cómico de un tabanque de muñecos..." (*Insula*, octubre de 1963.)

(4) Fin de carnaval, la pipa de Kif, O. C. II, 1928.

LAS MUJERES EN EL TEATRO DE LORCA (I)

GIOVANNI CANTIERI

Pocos hombres en el teatro de Lorca. Pocos hombres de verdad, que pisen fuerte. El hombre, en rededor del cual se desarrolla a menudo la trama de la comedia o del drama, la mayor parte de veces es apenas una sombra; una vaga sombra que pasa, casi sin verse, o sin verse en absoluto, montado a lomos de su caballo, para alejarse al momento tras dejar en el ambiente ese olor fuerte de macho capaz de encelar a todas las mujeres solitarias y encerradas que sólo viven, según parece, pensando en él. Estas mujeres, invariablemente, son protagonistas de todo el teatro de Lorca. El hombre sólo ejerce oficio de perturbador, y cuando no, viene burlado o se nos presenta como petimetre absurdo, como rufián burlador y cobarde que en el momento oportuno dejará leguas a sus espaldas para librarse de pesados compromisos. Será un ridículo muñeco condenado de antemano a morir cornudo, y con cuyas desgracias todos se complacerán, o el zángano de la colmena al que la especie ha reservado sólo un oficio, cumplido el cual viene aniquilado por sus mismas hembras. Todas las gracias, todas las virtudes, toda la acción está en manos de la mujer, en ella y sólo ella fija todas las miradas, y también las simpatías, a excepción del remendón de *La zapatera prodigiosa* y del bueno de don Perlimplín, réplica masculina de Mariana Pineda, que morirá para convertirse en el sueño de la mujer que no ha sabido adivinar su grandeza; esa mujer que a partir de entonces tendrá que amarle, refugiándose, para tal fin (como veremos que hacen tantas otras de las mujeres de Lorca) en el recuerdo, recuerdo incapaz de arrancarle de su soledad, pese a su empeño en librarse por tal medio de ella. Porque sí, digámoslo de una vez, el gran tema de todo el teatro de Lorca, casi su único tema, es la soledad, la soledad de todas aquellas mujeres condenadas a consumirse entre las paredes encaladas de sus casas y cuevas, de todas esas mujeres machorras, a las que la soledad ha endurecido y que intentan en vano



La rosa de papel, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1967). (Foto: Gyenes).



El retablillo de don Cristóbal, por Támano (Teatro Magallanes, 1972).

rebelarse contra un destino de siglos en que perecerán.

Solas se consumen las mujeres, mientras los hombres o corren aventuras lejos, en las colonias cargadas de misterio, o quedan adormilados en torno a los veladores de los cafés provincianos donde consumen su vida de caciques o de seculares apáticos y resentidos.

Herencia de siglos, dejes inalterados de una raza que relegaba a las hembras a las sombras del harén. "¿Tú sabes qué es casarse, criatura?", pregunta a la novia en *Bodas de sangre*, la madre del novio. "Un hombre —le dice—, hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás".

"Si necesitas algo me lo dices y te lo traeré", —le dice Juan, a su mujer, en *Yerma*. "Ya sabes que no me gusta que salgas". "Nunca salgo" —le contesta ella—. "Estás mejor aquí. La calle es para la gente desocupada". La calle, en esos pueblos malditos, "sin río", en esos pueblos "de pozo", donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada, es algo que suena casi a pecado; un lugar en que la honra de las mujeres corre peligro de perderse, que toda mujer de bien tiene que evitar si no quiere andar en lenguas. "En ocho años que dure el luto —dice Bernarda a sus hijas, en el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*— no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y

en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar".

Así pasó en casa de su padre y de su abuelo, y así pasará en la de Bernarda Alba. Los personajes de Lorca son esclavos de la tradición, están tan apegados a ella, que están orgullosos de esa herencia que los tiraniza. Su viejo orgullo seca a las mujeres y las convierte en esas matronas impasibles y celosas guardianas de la tradición, como Bernarda, de la que Poncia dice: "Es capaz de sentarse encima de tu corazón y verte como te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara... Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta". En realidad no es otro el patrimonio de que gozan, no pueden presumir de más cosas, y por eso defienden sus pobres virtudes por encima de todo. Por eso el empeño de Bernarda, tras la muerte de su hija Adela, en pregonar esa virtud a que la muerta ha renunciado, de revestirla con un decoro a que la muchacha ha renunciado, para romper con esa soledad a que la madre la condena. "¡Descolgadla! —dice— ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestidla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen... Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen". El motivo calderoniano del honor del que se ha alimentado tanto teatro español, aflora en Lorca con más furia todavía: en sus mujeres hay un mayor odio contra el pecado que han acariciado en su soledad durante años, pero al que nunca han entre-

gado su cuerpo, atemorizadas por un miedo pánico fruto de añejas supersticiones. "¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias!" —grita Bernarda, refiriéndose a la hija de la Librada, la soltera, que tuvo un hijo no se sabe con quién—. "¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!... ¡Matadla! ¡Matadla!".

Inútil es que clame, no apartará con ello ese fantasma que ronda a las mujeres para tentarles. En todo verán un peligro. "Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que el oficiante" —dice una vez más Bernarda—, "y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana". Eso buscan todas esas pobres hembras solitarias, esa es la razón por que se entretienen en todos esos relatos en que la pena con que se cubre el hombre no anda lejos. Todas escuchan los cuentos de Poncia que les dice cómo "anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevarla al olivar... Hace años vino otra de estas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera, los hombres necesitan estas cosas". Y puede que al oír este relato todas ellas deseen por un momento ser esa mujer vestida de lentejuelas a la que los hombres llevan al olivar; o Paca la Roseta, de quien "anoche —cuenta Poncia— ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa de un caballo hasta lo alto del olivar... Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra". Todas esas hembras encerradas a quien conmueven las patadas y los furiosos relinchos del caballo garañón se conmueven al escuchar esos relatos, y nada debe extrañarnos que, como Adela, que se puso "casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que" fue "a hablar con" su "hermana", enloquezcan y busquen los medios para acabar con esa soledad que las consume, que las vuelve ariscas, que las convierte en enemigas, en pobres "mujeres sin hombre" que en tocante a "estas cuestiones se olvidan hasta la sangre".

En el primer acto de *Yerma*, a la exclamación de "Dios me ampare", que Lorca pone en boca de la protagonista, la vieja primera contesta: "Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que os tienen que amparar".

Puede decirse que con estas pocas frases liquida a Dios de su obra, toma posición frente a problema tan trascendental. Los sueños de las mujeres de Lorca no se alzan a los cielos en busca de una remota esperanza, se arrastran a ras de tierra, entre pardos rastrojos y convulsos olivares, tras las pitas, por todos los sitios por los que pasa el hombre, por todos los caminos polvorientos por donde pisa. Las mujeres



Federico García Lorca con Margarita Xirgu la noche del estreno de *Yerma*.

saben que sólo el hombre las salvará, que sólo el hombre puede ampararlas. "Te busco a ti" —dice Yerma en un arranque y abrazándose a su marido—. "Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche, sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu cuerpo lo que deseo". Su sangre, porque no se pierden en vagos sueños; no es con sueños con lo que podrán vencer esa soledad que les produce semejante miedo.

...Tengo mucho miedo de morirme sola aquí.

dice Mariana Pineda. Ese miedo no lograrán combatirlo con ilusiones ni engañosas esperanzas. "Sube" —le dice la novia, al jugador de rugby, asomándose al balcón, en *Así que pasen cinco años*—. "Es preciso. Llegará mi novio, el viejo, el lírico, y necesito apoyarme en ti". Necesita apoyo, necesita eso que el novio lírico no podrá darle, como no cree que pueda dárselo don Perlimplín, esa Belisa encendida que habrá de traicionarle ya en la misma noche de sus bodas. Esas mujeres necesitan sentirse físicamente protegidas por la rudeza del hombre. Esas mujeres que, mientras, encerradas, trabajan en su ajuar, sueñan en uno y en mil hombres, en aquel hombre con el que saldrán al mundo para respirar al fin, a cuyo lado ya no volverán a sentirse solas. "Déjame que borde" —dice la doncella en *La doncella, el marinero y el estudiante*—. "Mis almohadas no tienen ini-

ciales y esto me da mucho miedo..." Porque, ¿qué muchachilla en el mundo no tiene marcada su ropa?". "Yo bordo en mis ropas todo el alfabeto", sigue diciendo. "¿Para qué?", pregunta la vieja. "Para que el hombre que está conmigo me llame de la manera que guste". "Entonces eres una sinvergüenza", le dice triste la vieja. "¿Te llamas María, Rosa, Trinidad? ¿Segismunda?". "Y más, y más", contesta ella. "¿Eustaquia, Dorotea, Jenara?". "Y más, más, más...", sigue repitiendo la doncella; y cuando la vieja se marcha "eleva las palmas de sus manos palidecidas por el insomnio de las sedas y los marcadores" y sigue bordando mientras dice: "A, B, C... M, N. Ya está bien. Voy a cerrar el balcón. Detrás de los cristales seguiré bordando". Seguirá bordando todas las letras del alfabeto para llamarse todos los nombres y poder contestar a las voces del primer hombre que pase; para ser, de esta manera, la novia de cualquiera de ellos. Por lo mismo quiere estar Rosita, en el *Retablillo de don Cristóbal*

en el diván
con Juan,
en el colchón
con Ramón,
en el canapé
con José,
en la silla
con Medinilla,
en el suelo
con el que yo quiero,
pegada al muro
con el lindo Arturo
y en la gran Chaise longue
con Juan, con José, con Medinilla,
con Arturo y con Ramón.

Rosita necesita compañía, no le importa la de quién, necesita a un hombre que sepa protegerla y defenderla de la soledad en la que hasta ahora ha vivido. Necesita a un hombre. Se quiere casar con quien sea,

con un mocito,
con un militar,
con un arzobispo,
con un general,
con un macanear
de macanear
y veinte mocitos
de Portugal.

Con quien sea, con tal de casarse.

Me quiero casar
con un becerro no nato,
con un caimán,
con un borriquito,
con un general,
que para el caso
lo mismo me da.

Sabe que el hombre es su única salida, y a fuerza de pensar en él ha enloquecido; como ha enloquecido María Josefa, la madre de Bernarda, que quiere casarse "con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí —nos dice— los hombres huyen de las mujeres. No quiero ver a estas mujeres solteras —añade— rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón". Quiere marcharse a su pueblo, porque quiere un varón para casarse y "para tener alegría", lo que falta en esa casa, en que, como ya se ha dicho, unas se enfrentan con otras, esa casa en que "quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que quitando Angustias, la mayor, que es hija del primer marido y tiene



La casa de Bernarda Alba, por la compañía de Maritza Caballero, dirigida por J. Antonio Bardem. (Teatro Goya de Madrid, 1964).

dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia". Esa casa en que las hermanas terminan por odiarse las unas a las otras. "¡A veces se asoma a mi cuarto —dice Adela de una de ellas— para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: ¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no vaya a ser para nadie! ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiero". Como se nos dice en otro pasaje de la misma obra: "Nacer mujer es el mayor castigo". Es un castigo tener que esperar a que el hombre llegue; un castigo que si se prolonga demasiado las arrastra hasta la misma locura, como arrastra a todas las mujeres de esa casa en que parece que ha caído la más nefasta de las maldiciones; o, si son lo sobrado fuertes para resistir, las convierte en machorras dominantes y orgullosas, como Bernarda, como esa novia de *Bodas de sangre* a quien su criada dice que tiene "más fuerzas que un hombre". "¿No he hecho yo trabajos de hombre?" —le contesta ella—. "¡Ojalá lo fuera!" En hombre casi se convierten a fuerza de estar tanto tiempo solas, en hombrunas a fuerza de sentirse defraudadas, como Yerma, de quien dice una de las lavanderas: "Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes y confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos".

Si, a fuerza de sentirse defraudadas, porque ni en los dramas ni en las comedias —si exceptuamos *La zapatera prodigiosa*— lograrán éstas vencer esa soledad que tanto les pesa. Vamos a seguir, con mayor orden del hasta ahora sostenido, las huellas de todas esas mujeres siempre repetidas que no hacen otra cosa que perfilarse cada vez con más matices, a cada nueva obra, que siempre presiden —aparte entretenimientos iniciales o menores— como absolutas protagonistas.

Para no morir como su casa, que como dice Angustias en la primera estampa,

... derrumbarse veo,
sin un hombre, sin nadie,
en medio del silencio.

Mariana se entrega a un amor arrebatador con que persigue romper esa soledad en que le ha dejado su temprana viudedad; en un amor que se mezcla en peligrosos y comprometedores juegos de conspiraciones libertarias que pagará con la vida.

Mariana, o Marianita, como la llaman todos, arriesga la vida para conseguir la libertad del hombre a quien ama, el hombre que luego, cuando ella sea delatada por la bandera que en un arrebato más amoroso que revolucionario, ha bordado, ya tendrá cuidado en no caer como su amante, y poner tierra por medio entre su cuello y ese lúgubre cadalso que espera a Marianita en la plaza de la enlutada Granada.



Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, por el grupo Rajatabla, de Caracas, en el Festival de Manizales. (Foto: Octavio Arbeláez).

Marianita, sin una sola palabra de su amigo, espera la muerte: de nuevo se ha quedado sola,

Y me quedo sola mientras
que, bajo la acacia en flor
del jardín, la muerte acecha.

La muerte acecha pero Mariana todavía no se resigna a morir, ignora todavía la egoísta cobardía de su galán y le llama,

¡Ven a buscarme!
Mira que siento muy cerca
dedos de hueso y de musgo
acariciar mi cabeza.

Y tras repetir

A la vera del agua
sin que nadie le viera
se murió mi esperanza,

palabras de una copla que suena fuera acompañada por el son de una guitarra, añade:

Esta copla está diciendo
lo que saber no quisiera.
Corazón sin esperanza
¡que se le trague la tierra!

Mariana está madura para morir, pero todavía le queda una esperanza. Espera un signo, una palabra. Algo que no tiene que llegarle. Y cuando al fin sabe la triste verdad, tras conocimiento de tan amarga traición, pregunta al mensajero:

¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;
pero nunca lo quise decir a mi esperanza.

Nunca lo quiso decir a su esperanza porque sabía que decirse lo significaba morir. Ahora que ya no puede negar su atroz sospecha no le queda más que doblegar el cuello, ese cuello blanco que el verdugo quebrará, mientras Granada, la ciudad de Lorca, llora por su Marianita inmolada en nombre de algo que nunca ha sentido, muerta por abandono, falsa bandera de una lucha fratricida que bien poco le importaba y cuyos odios no compartía.

También Rosita, la de la comedia bautizada con su mismo nombre, vivirá aferrada a su esperanza; cuando no pueda negar ya toda evidencia se pondrá amarilla como sus camisas de novia pasadas de moda, será una sombra que se sobrevivirá alimentándose solamente de recuerdos. "Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí" —dice Rosita—, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotros no lo hubierais sabido, si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y sus mentiras hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era una prenda íntima que arrancara de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo,

lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A ésa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón". Alguien le ha gritado la verdad, y para Rosita, de pronto todo ha cambiado, y al ver cómo las cosas han cambiado tiene conciencia de que el tiempo ha pasado, y en un momento, la soltera se convierte en solterona, se acuesta y se levanta "con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta". Ya no hay esperanza para la soledad de doña Rosita, como a Marianita, sólo le falta morir. Morir sola, igual que ha vivido, en su rincón, entre sus flores, mal consolada por sus recuerdos. "La esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase los dientes por última vez". Como un lobo moribundo apretará los dientes Marianita.

¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
 ¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!
 ¡Libertad! Porque nunca se apague tu alta lumbre me ofrezco toda entera.
 ¡Pedro, mira tu amor a lo que me ha llevado!
 Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir.

Esa es la venganza de Marianita abandonada por quienes le han llevado a morir sobre el cadalso. Esa la amorosa venganza de don Perlimplín a quien Belisa amará muerto como no amó en vida. Esa la pequeña venganza del marido remendón de *La zapatera prodigiosa*, que enseñará a su mujer, con su huida, a quererle y a echarle de menos, a esa tarasca que bendecirá su vuelta tanto como maldijo al principio su vejez a que vio sacrificados sus ojos negros y su talle y sus colores.

El fin de Marianita no puede ser más triste. Marianita les niega ya para siempre a sus compañeros la posibilidad de acabar con esa soledad que les acongoja.

Ahora sé lo que dicen el universo y el árbol:
 El hombre es un cautivo y no puede librarse.
 ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera;
 enciende para mí tus estrellas distantes.

No nos engañemos, estos dos últimos versos no presuponen esperanza alguna. Marianita añadirá en seguida:

¡Yo soy la libertad herida por los hombres!
 ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

Yorick, 21 (enero 1967): 6-8.

LAS MUJERES EN EL TEATRO DE LORCA (II)

GIOVANNI CANTIERI

Vemos, pues, cómo desde el comienzo mismo de su labor teatral queda enunciado ese tema que luego alentará en todas y en cada una de sus obras. La soledad será la agonía, la agónica lucha de sus personajes, de todas esas mujeres solitarias a punto de caer, a veces, en esos placeres viciosos en que se pierde la juventud cuando no es lo suficiente fuerte para dar la cara de una manera viril a sus apetitos o necesidades. Lenta y pavorosa agonía. "Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores -leeremos en *El público*-, trenes donde tú vas a velocidades increíbles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás nunca". A no quedar reducido a esos dos fragmentos únicos que se conservan, puede que *El público* hubiera puesto en claro la forma de pensar de Lorca ante problemas eternos a los que el hombre no puede sustraerse, y que en el artista sincero, siempre asoman aunque sólo sea por un resquicio o por un portillo casi secreto apenas entreabierto.

En *La zapatera prodigiosa*, como en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en *Retablillo de don Cristóbal* y en *Yerma*, Lorca nos enfrenta con una soledad todavía más tremenda. La soledad de la malcasada, la mujer a la que ya no le queda ni el recurso de soñar. Como nos anuncia el personaje Autor en su prólogo: "ella -la zapatera- lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía, cuando se hace realidad visible". En el fondo, quizá sabe, puede que haya aprendido, que cuando ésta, la fantasía, se convierte en realidad, será tan triste, tan poca cosa, como esa realidad primera en la que sólo al perderla reconoce cualidades que mientras ha tenido cerca se ha empeñado, soñadora, en no advertir.

La zapatera sólo tiene dieciocho años, y no podemos por tanto acusarla de su alegría algo forzada; no puede en realidad asombrarnos que al lado de un marido Perlimplín, y dispuesto al parecer, a soportar, con mansa resignación, las consecuencias a que predisponen tal desproporción de edades, sueñe, como sueñan las solteras,

con hombres fuertes y duros, capaces de partir a una mujer en dos a fuerza de abrazos. Las cosas no tendrían serias consecuencias si ese pueblo en que, como dice ella, "no hay más que dos extremos", ser "monja o trapo de fregar", si ese pueblo un tanto envidioso y un mucho maldiciente, no tomase cartas en las pequeñas divergencias familiares de los honrados artesanos, hasta conseguir que el pobre zapatero, har-to de ser cimbel de las gentes, de oírse a todas horas llamar, eso con cierta razón, calzonazos, tome las de villadiego con el propósito de no volver.

Fáciles se las prometen los galanes que han rondado hasta el momento a la tarasca. Pero fallan en sus cuentas, pues la zapatera, como tantas otras de las mujeres de Lorca, pese a su aparente despreocupación, es honrada, se mantiene fiel a un marido al que llora a todas horas, pues ahora que se ha ido, pese a cuanto lo desprecia mientras lo tuvo a su lado, se encuentra más sola, sin el poco de calor que aquél le daba.

"Cuando de noche cierro esa puerta y me voy sola a mi cama... me da una pena... ¡qué pena! ¡Y paso unas sofocaciones!... Que cruje la cómoda: ¡un susto! Que sueñan con el aguacero los cristales del ventanuco, ¡otro susto! Que yo sola muevo sin



Federico García Lorca con Margarita Xirgu.



Yerma, por la compañía de Nuria Espert, dirigida por Víctor García (Teatro de la Comedia, 1971).
(Foto: Gyenes).

querer las perinolas de la cama, ¡justo doble! Y todo esto no es más que el miedo a la soledad donde están los fantasmas, que yo no he visto porque no los he querido ver, pero que vieron mi madre y mi abuela y todas las mujeres de mi familia que han tenido ojos en la cara!"

Esos fantasmas que a tantas otras se tragan, que pasada la alegría del reencuentro con que la obra termina puede que también se traguen inevitablemente a esta alegre zapatera tan condenada a la soledad como el resto de todas sus hermanas menores o mayores que se parecen a ella, salvo matices impuestos por la anécdota de cada obra, como gotas de agua.

Con *Bodas de Sangre* entra Lorca en esa fase final de su obra en que sólo *Doña Rosita* ofrecerá un respiro melancólico, casi ahogado, entre los pardos colores de sus dramas presididos por aristas sin desbastar, prietos, casi desnudos, en que tan sólo algún que otro desvío lírico sustrae al lector, y al espectador, del mefítico ambiente a que se le somete desde el principio.

Apenas ha comenzado la obra, queda patente, y bien patente, lo que para la mujer supone el hombre. Nos lo da a entender la madre en esa maldición temblona que dirige a las navajas, "y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era" que pueden "cortar el cuerpo de un hombre". Ella sabe cómo suceden las cosas. "Primero tu padre —dice—, que me olía a cla-

vel y lo disfruté tres años escasos, luego tu hermano". Lo que importa no es el hombre, no es que ese hombre oliera de veras, como nos dice, a clavel; lo que importa es que le olía a ella, "me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos"; eso es lo que cuenta. No cuenta lo que el hombre era, cuenta lo que le daba. El hombre sólo cuenta para las mujeres de Lorca según sea lo que pueda darles.

Por eso, como luego se verá, las que pretenden vencer su soledad por medio de la maternidad, parece que sólo se sientan verdaderamente madres, mientras llevan en su cuerpo ese fruto del que tanto esperan. Luego, cuando el hijo crece, cuando se hace hombre, casi le olvidan, saben que habrán de llevárselo otras mujeres tan celosas de todo lo del hombre como ellas, y casi dejan de amarlo, casi le olvidan. Endurecen, se aferran a su orgullo o se vuelven casi niñas dispuestas a jugar a madres con sus muñecas, sienten tremendo deseo, pese a los años, de volver a estar preñadas para sentirse dentro esa tibia compañía capaz de darles la que sus hijos o bien sus hijas mayores ya no pueden darles. María Josefa, la madre de Bernarda, aparece en su salida del tercer acto con una oveja en sus brazos. "Tú eres Martirio —dice a su nieta—, ya te veo. Martirio, cara de Martirio. ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste... Ya sé que es una oveja. Pero ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada". En

aquella casa tan llena de mujeres, está sola, y sólo a esa oveja que puede acunar, que si no en su vientre, puede llevar en sus brazos, conseguirá darle esa extraña sensación de compañía que al parecer sólo consiguen estas mujeres durante el tiempo del embarazo o mientras los hijos son pequeños.

Sí, no nos engañemos, cuando el hombre no supone compañía, no supone nada. Por eso es tan necesaria su presencia, y el derroche de su físico, de todo cuanto puede tener una al lado. De todo cuanto se toca. "¡Dichosa tú —le dice la criada a la novia— que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!" Pero esto no supone que en el amor lo confíen todo. El amor también sólo interesa mientras supone presencia. "Lo mejor es —sigue diciendo— cuando te despiertas y lo sientes al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor". Sentirlo al lado, tenerlo al lado. Por eso la novia, "acostumbrada a la soledad" tras vivir sola con su viejo padre, en esa cueva encalada "a diez leguas de la casa más cercana", que sabe, como su madre, que "era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica", y que allí "se consumió" como se consumen todas entre esas blancas paredes que "echan fuego" (como hemos visto que hace otra novia, en *Así que pasen cinco años*, no dispuesta a conformarse con ese lírico amante en que adivina debilidad, una debilidad que no habrá de permitirle vencer los fantasmas que en sus largos años de soledad le han asediado), y se va con Leonardo que, al menos, es todo lo hombre que los hombres pueden ser en estos dramas de Lorca. Al menos sabe que Leonardo le dará hijos, ya que los tiene de su mujer. Y Leonardo, como sonámbulo, como sin quererlo, puesto que dice, a la que rapta, que la culpa "es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas", en la tarde misma de su boda se irá con ella a caballo arrastrado por ese sino sangriento que desde siempre pesa en los hombres de su familia y en la del novio burlado.

El drama termina tras la muerte de los hombres con un duro *requiem* en que una vez más queda patente la dureza de esa madre a la que por un momento casi parece preocuparle más la honra de la que tuvo que ser su nuera que la muerte de ese hijo sin el cual ya no le queda ninguno para llevarse a "los labios", y con esa extraña confesión de la novia en que se muestra orgullosa de ser "limpia", de que "ningún hombre se haya mirado en la blancura de sus pechos".

Queda dicho como *Doña Rosita* ofrece un respiro melancólico casi ahogado entre los pardos colores de sus tres dramas finales. Doña Rosita casi es, como las que cuida el tío con quien vive, una flor de estufa.

Doña Rosita, señorita de ciudad, ducha en visiteos, en confituras, en tocar al piano piezas brillantes para las visitas, que conoce no sólo el lenguaje de las flores, sino también debe conocer los lenguajes del abanico, de los pañuelos, y el del sello y otros muchos de los que entonces les servían a los compuestos enamorados para echarse requiebros y conversar a distancia, no puede como la novia de la que hemos hablado, irse a caballo por los olivares con Leonar-do, ni confiesa que quisiera, estar

"en el diván
con Juan,
en el colchón
con Ramón"

etcétera, etcétera. Rosita no dejará su balcón abierto para que la gente vea al amanecer cinco escaleras de cuerda colgando de sus hierros. Rosita, como ya se ha dicho, espera, dócil y compuesta, esperará todo el tiempo, incluso más del preciso, hasta que alguien o algo le advierta que ya es inútil, que ya no cabe esperar. Rosita, la dulce Rosita, criada en casa decente, con caracoles sobre los muebles y alacenas llenas de conservas de fabricación casera, para no desesperar, para no descomponerse, cosa que nunca ha de permitirse señorita que se precie, se amparará en el recuerdo; procurará, por medio del recuerdo, dar con esa compañía que la vida le ha negado.

En *Los títeres de cachiporra*, primera aventura teatral de Lorca, Mosquito dice: "El corazón de la señá Rosita —otra Rosita, y no la única—, un corazoncillo así de pequeñito, se le escapa. El alma de doña Rosita es como esos barquitos de nácar que venden en las ferias, barquitos de Valencia que llevan unas tijerillas y un dedal. Ahora esto —dice refiriéndose a Cocoliche dormido— pondrá sobre la dura vela: *recuerdo*, y seguirá marchando, marchando..." como marcha este corazón, de esta otra Rosita que protagoniza la penúltima aventura teatral de Federico García Lorca.

A decir verdad no es que a Rosita le consuelen los recuerdos. "No hay cosa más viva que un recuerdo —dice—. Llegan a hacernos la vida imposible. Por eso yo comprendo muy bien —sigue diciendo— a esas viejecillas borrachas que van por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan a cantar en los bancos del paseo". Pero ella, que no puede emborracharse, pese a todo, prefiere encerrarse con sus recuerdos, pasarse el tiempo "cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia" a salir y darse cuenta de que ha pasado el tiempo. Mientras ignore que han construido "otra casa en la placeta" podrá seguir acunando sus ilusiones. "Si no viera a la gente —afirma— creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el

primer día". No hace una semana, hace quince años que su novio se marchó "por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas" que le esperaban allá lejos, en las Américas, con "el caballo y la escopeta para tirar al faisán".

Mientras, Rosita, que no tiene, como la novia de *Así que pasen cinco años*, el valor de despedir a su amante cuando aquel pronuncia la palabra sueño, porque no quiere soñar, ya que sabe que los sueños no terminan con la soledad, seguirá en la casa en que todos le entienden si pide "pan y agua y hasta un beso", pero en que nadie nunca logrará entenderla si pide que le quiten esa "mano oscura" que no se sabe "si huela" o si "abrasa el corazón cada vez que" se queda sola.

El drama final de Mariana Pineda adquiere con Rosita matices teñidos de una mayor melancolía; Marianita, al morir, gritaba un poco, y se vengaba, y obligaba a su amante a que siguiera amándola después de muerta. Rosita es el drama callado y secreto del desencanto, del dulce y resignado desencanto en que se agostan las solteronas. "Las mujeres sin novio —dice la Ayola primera en el segundo acto— están pochadas, recocidas y todas ellas... bueno —rectifica al advertir las solteronas que están presentes— todas no, algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas!"

Si *La casa de Bernarda Alba* es el "drama de las mujeres en los pueblos de España", esta Doña Rosita es la elegía dulzarrona y melancólica de todas esas jóvenes románticas que un tiempo ya pasado vieron mar-

chase a sus novios por los caminos del mar, y esperaron, durante años, hasta morir, sin darse casi cuenta, mientras lloraban leyendo *El tren expreso*, de Campoamor, o tecleaban en el piano esa habanera que les hablaba de la paloma que a sus ventanas les llevaría noticias del hombre lejano al que esperaban y esperarían inútilmente.

Todas defraudadas, pues, en sus esperanzas, como se ha visto. Llegados a ese trágico final que es *La casa de Bernarda Alba*, de la que ya se ha hablado, puede repetirse lo que Mariana dijo casi al principio de este ciclo analizado con cierto carácter de urgencia.

"Ahora sé lo que dicen el universo y el árbol:
el hombre es un cautivo y no puede librarse".
El hombre es un cautivo de su soledad.

Sea el que sea el final ninguna de ellas logra vencer ese temor que puebla de rumores los rincones de la casa. Como se ha visto al hablar de la zapatera: ni el ser madres logra librarlas de su soledad. Pero eso sólo lo aprenden las madres cuando el hijo crece, cuando al cabo de los años, muerto el marido, luego de que aquellos han marchado tras la mujer, vuelven a quedarse solas, para estarlo más que nunca con esos recuerdos de tiempos mejores que suponen un tormento porque les hablan de algo perdido que ya nunca volverá.

Pero las mozas jóvenes, las jóvenes recién casadas, especialmente si en el marido no han encontrado cuanto esperaban, si a su lado están tan solas como estaban antes



Bodas de sangre, dirigida por José Tamayo (Teatro Bellas Artes, 1962). (Foto: Gyenes).



La zapatera prodigiosa, dirigida por Alfredo Mañas (Teatro Marquina, 1965). (Foto: Gyenes).

de haberse casado, sueñan con el hijo que creen puede librarles de todo mal.

Aunque lo calle, con un hijo sueña la mujer del zapatero. "Toma este muñequito —le dijo al niño de la vecina—, ¿te gusta? Pues llévate". "Me lo llevaré —le contesta el niño—, porque como ya sé que usted no tendrá nunca niños...". "¿Quién te dijo eso?", le pregunta sorprendida ella. "Mi madre —explica el chiquillo— lo hablaba el otro día diciéndome: 'la zapatera no tendrá hijos', y se reían mis hermanas y la comadre Rafaela". La zapatera se enfurece, se pone nerviosa, no sabe ya qué cosas dice. Eso es insultar sus esperanzas. "¿Hijos? —dice—. Puede que los tenga más hermosos que todas ellas y con más arranque y más honra, porque tu madre... es menester que sepas..." La sangre no llega al río, muy pronto hará las paces con ese niño que le consuela del que no ha tenido. En efecto, en ese niño se ampara, y es su compañía lo que siempre busca con su mayor alegría, tanto al principio como luego, cuando su viejo marido ya se ha ido por esos mundos de Dios en pos del sosiego que en su casa no ha encontrado.

¿Y no es un hijo por lo que suspira la novia, por boca del maniquí, en *Así que Pasen cinco años*, cuando éste dice, mostrando un trajecito de punto rosa?:

"¿Por qué no viniste antes?
Ella esperaba desnuda.
Mi hijo. Quiero mi hijo".

Ahora, en *Yerma*, se recoge esa herencia sólo apenas esbozada, para convertirla en el drama de la maternidad frustrada.

"Cada año seré más viejo", dice Juan en la primera escena del primer acto. "Cada año... —le contesta su mujer—. Tú y yo seguiremos aquí cada año..." "Naturalmente —afirma el hombre—. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten". "No tenemos hijos...", repite ella, dejando el drama apuntado. "La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios", nos dirá Yerma más adelante. Se vuelve mala porque se enrabia y se agosta como se ha dicho de las solteras, porque la sangre, esa sangre que toda mujer tiene para cuatro o cinco hijos, se le pudre dentro. Es algo, como veremos, en lo que insiste repetidas veces mientras se empeña en esperar, mientras lucha con la esperanza de alcanzar ese consuelo sin el que la vida no tiene sentido. Ya le tarda, pero no quiere perder las esperanzas. "Claro que todavía es tiempo —dice—. Elena tardó diez años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más; pero dos años y veinte días, como yo, es demasiado esperar. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala".

Machorra se volverá Yerma a fuerza de agostarse. Cuando el marido confiese, como tantos otros hombres del autor, su vil egoísmo; cuando le diga que siempre ha pensado únicamente en ella cada vez que se le acercaba, cuando sepa que a Juan nada le preocupa tener o no esos hijos por los que ella

ha sido suya, Yerma, en el colmo de la desesperación, defraudada, traicionada, puede que más, todavía, que Marianita, más que Rosita, puesto que aquéllas sólo esperaban que el hombre les arrancase de su soledad, mientras que ella, para combatir, esperaba, no bastándole con su presencia, con su fuerza de varón, que le diese el hijo por el que en vano ha suspirado, le matará, sin sentirlo con sus propias manos.

"Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre —dice— y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija suya... Yo me entregué a mi marido por él —por el hijo—, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme".

Sea o no lógico, sea o no sea auténtico ese final en el que Yerma mata, al matar a su hombre, a su esperanza, lo cierto es que para quien piense como piensa Yerma, la revelación de Juan da paso a una tristeza tan grande, a una tristeza y una decepción tan grandes, que casi casi logra justificarlo todo; comprendiendo en ese todo los desenlaces más o menos justos, si bien siempre afortunados, de un autor a menudo preocupado por los efectos, esos efectos que han perdido tanto con los años, al variar los gustos y las exigencias del nuevo teatro.

Obra, pues, ésta de Lorca, más triste y más falta de esperanza de lo que a primera vista nos pudiera parecer.

Tanto si aceptamos esa crítica incondicional que le ha convertido en mito y que se empeña en erigirle en uno de los sostenes de nuestro teatro, como si, por el contrario, optamos por criticar ese teatro un mucho anticuado que ya cuando se escribió estaba un tanto pasado, cierto es que sus mujeres, sean las Rositas calentorras de sus titeres de cachiporra, como la triste Marianita, burlada y abandonada; tanto la púdica zapaterilla algo tarasca y respondona como esa Belisa a quien tampoco le bastan los cariños de Perlimplín; tanto Yerma como la Rosita, la de las flores, los abanicos y las caracolas, para no pararnos en las furias desatadas de *La casa de Bernarda Alba*, merecen particular atención. Cuando al cabo de unos años, con perspectiva de tiempo y sin anécdotas, un justo y equilibrado juicio tenga que hacerse sobre su teatro, será sin duda el acierto con que ha trazado estas figuras lo que salvará a Lorca de ese olvido en que su teatro, como muchos otros, que en él ya se han perdido, no tendría más remedio que caer.

Yorick, 22 (febrero 1967): 7-9.

DON JUAN DE ESPAÑA Y DON JUAN DE EUROPA

SALVADOR DE MADARIAGA

Don Juan, español

Claro es que don Juan tenía que nacer en España, país-toro. Desdichado retruécano histórico el que, haciendo de "Legión León", da a Europa por símbolo heráldico el animal más peinado, solemne y oficial de la floresta. El escudo de la verdadera España no debiera ostentar más que un toro —como ya lo indica la forma de su territorio, piel de toro puesta a secar. El



Don Juan, de Molière, dirigido por Jean Deschamps y Stelio Lerenci (Teatro María Guerrero, 1970). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

toro, animal primordial, elemental, espontáneo, noble, impulsivo, y saltador de barreras, casto y potente, es la imagen de lo español, como lo es de lo masculino puro.

Por eso era obligado que el símbolo literario de lo masculino naciera en España; y que en todas las tierras del mundo llevara "don"; compañero en su universalidad española del otro don inmortal, el de la Mancha, que, falto de mujer a quien amar, la creó de su propio cerebro. Don Juan es tan español que, cuando el genio de España se imprime en la historia, suele hacerlo en su estilo. Goya es un don Juan de la pintura; y Picasso otro —varones fecundadores de cuyo padrear salen numerosas proles. Don Juan es también Lope de Vega, muchas de cuyas comedias

En horas veinticuatro
Pasaron de las tablas al teatro,

con velocidad que recuerda la de *Don Juan Tenorio* en vencer y olvidar mujeres; como el *mille e tre* de mujeres burladas en España que Leporello atribuye a don Juan recuerda las dos mil setecientas comedias de Lope. Y Cortés, Pizarro, Quesada, Balboa, ¿qué son sino formas varias que don Juan toma en la Historia? Así lo adivinó pronto el lenguaje que los llamó conquistadores como llama conquistador a don Juan. Porque aquellos varones que hicieron la gran historia de España iban de una conquista a otra, como Cortés a la hazaña sin igual de las Hibueras, después de haber forzado y gozado a Méjico; y eran en sus conquistas a la vez potentes y castos como don Juan, quebrantapueras y saltaparedes, como don Juan, respetuosos de las leyes que violaban, como don Juan de las mujeres que fuerza; burladores, osadores, destructores y hacedores como don Juan. Y don Juan también es Bolívar, nada más que donjuanescos y mujeriegos en su vida sensual, pero toro hispánico, veloz burlador, destructor, hacedor de naciones en su vida pública.

Así tenía que ser. Porque cuando nació don Juan en el cerebro de un fraile de la Merced, era España el país que daba la ley a Europa; y no sólo en lo político sino en lo social. Los españoles aportaron a una Europa sumida en una barbarie social inaudita, a una Europa cuyas fiestas, aún las más altas, terminaban en inmundas pocilgas, el sentido de la sobriedad, de la dignidad, de la pulcritud que hicieron posible el rito social. Los españoles limpiaron los salones de borracheras, de obscenidades y de inmundicias; enseñaron etiquetas, impusieron los modales y el respeto a la mujer. Como, por otra parte, en lo político, trazaban sobre Europa el cuadrículado de una disciplina severa, y en lo religioso eran los



Don Juan Tenorio, de José Zorrilla, por la compañía nacional del Teatro Español, dirigida por Luis Escobar (Teatro Español, 1972). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

sostenedores de un dogma definido, vinieron a ser los arquitectos de la ciudad de vallas y leyes en que iba a vivir la civilización occidental.

Por eso mismo, salió de España también quien quebrantara todas sus leyes y saltara todas sus vallas. Tirso, que como fraile sabía de estas cosas, dibujó el personaje a grandes rasgos pero tan infaliblemente que lo probable es que no lo creara, sino que "le salió". La obra es como una serie de ondas de energía viril, que se suceden en ritmo vigoroso y original, de modo que las escenas no suelen terminar al fin de un episodio sin que ya asome el comienzo del siguiente como en el mar cada onda al caer dibuja ya el resurgir de la que sigue. Hay ya en esta obra atisbos de ideas modernas. La técnica es casi la del cinematógrafo; los versos "Plega a Dios que no mintáis" o "Bien largo me lo fiáis" inventan el *leit motiv*. Tirso se guarda muy bien de hacer de don Juan un negador. Impío, blasfemo, desde luego. Negador, no. Este mismo *leit motiv* "Bien largo me lo fiáis", es una invención maravillosa que sitúa a don Juan en plena impiedad, pero no fuera del jirón de los creyentes.



Don Juan Tenorio, dirigida por Luis Escobar, con escenografía y figurines de Salvador Dalí (Teatro Español de Madrid, 1964). (Foto: Gyenes).

Don Juan de Europa

Este error, que evita Tirso, es precisamente el que comete Molière. Claro que un don Juan francés es una contradicción intrínseca. No puede ser. El francés tiene que ser hombre consciente. Es su esencia misma. Y, por lo tanto, no le es asequible la espontaneidad. Con lo que queda dicho que un don Juan es imposible en francés. Molière tomó su comedia casi seguramente de algún modelo italiano; despojado por la agudeza italiana de su carácter de toro español; y, con su sentido genial de la escena, hizo ante todo una comedia para París. Como comedia, ni qué decir tiene, es una maravilla; sobre todo en los episodios que no tienen nada que ver con el tema; como el de la visita del acreedor. Pero el don Juan en sí es un fracaso; extraviado por la idea, típicamente francesa, "clara" y "errónea" a la vez, de que don Juan viola las leyes morales y sociales porque las considera malas y quiere mejorarlas (siendo así que las viola porque sí), Molière hace de don Juan el primero de los volterrianos y el predecesor de los enciclopedistas. ¡Que le vayan a don Juan Tenorio con enciclopedias! Ni aun para enamorar alguna *bas-bleu* las necesitaría. ¡Para lo que le iban a durar las medias!

Tampoco da en el clavo Byron. Y por una razón no idéntica pero sí vecina; y es que, en el fondo, a Byron no le interesa don

Juan en sí, sino para hacerle decir todo lo que se le ocurre, y, en particular, todas las impertinencias que ansía soltarle a su madre-patria. Hijo díscolo y mal educado de una madre-patria altanera, rígida y exigente, Byron se va de casa dando un portazo, se sienta en la acera de enfrente y se pone a decirle lindezas a la mamá odiada (y sin embargo amada), disfrazado de español. No es muy bueno el disfraz. El don Juan de Byron no oculta su indole insolente, displicente, altanera, de inglés perseguido por el *spleen*. Pero es demasiado *blasé*, fin de siglo, para armonizar con el símbolo que procreó nuestro gran fraile. No es don Juan. Es Sir John.

Como el otro es don Giovanni. ¡Qué desastre para la historia del espíritu occidental que el libreto de esta maravilla de Mozart sea del mañoso pero superficial Da Ponte! Excelente para Figaro, era Da Ponte incapaz de comprender el tema de don Juan; que, presentado a Mozart en toda su profundidad, hubiera inspirado una música todavía más grande. Pero aquel genio sin igual de nuestra música tuvo que luchar con un libreto sin grandeza, ramplón y hasta a veces rastrero; y con las costumbres deplorables de los cantantes que obligaban al compositor a colocar arias y gorgoritos a gusto del consumidor. Con todo, el don Juan de Da Ponte-Mozart es menos infiel al tipo que los de Molière y Byron; gracias quizás a que los estrechos límites del libreto

no le permitieron a Da Ponte lucir sus filosofías endilgándose a su personaje.

Este don Giovanni resulta por fuerza demasiado civilizado, por razón de su siglo, para encarnar lo masculino elemental; y por ese lado cae también en el defecto del don Juan de Byron. ¿Cómo es posible un don Juan de peluca? ¿Hay nada más contrario que una peluca a la espontaneidad?

Al otro extremo de Europa, recobra don Juan su fuerza varonil en el *Don Juan* moscovita de Pushkin. Pero el gran poeta ruso se pasa de rudo. Y eso que parece haber tomado por modelo precisamente el libreto de Da Ponte, puesto que lo cita en epígrafe:

LEPORELLO.— O statua gentilissima
Del gran Commendatore!
... Ah padron!

Pushkin, siguiendo a Da Ponte, adopta además el nombre de Leporello para el criado de don Juan. Pero el ruso, quizá impresionado de instinto, por el vigor que demanda el personaje, cae pronto en un error que suelen cometer los nórdicos —el de confundir la energía con la brutalidad. Ya en la primera escena, don Juan se dibuja a sí mismo con esta falta de mesura: "Laura ... Correré derecho a Laura ... Y si hay alguno con ella, le rogaré cortésmente que salte por la ventana ..."

No, señor moscovita; no va por ahí. Error todavía más grave que el de hacerle decir a Laura, en un balcón de Madrid: "La noche está perfumada de flor de limonero y de laurel".

No. No va por ahí. Pushkin concibió un *Don Juan* a la rusa, con episodios de una crudeza inaudita; un don Juan que al borde de la tumba del Comendador enamora a doña Ana, su viuda, con un nombre supuesto y luego invita a la estatua a que vaya a guardar la puerta de doña Ana la noche siguiente —la de su cita con ella—. El Comendador llega cuando don Juan, después de revelar a doña Ana su verdadero ser, el asesino de su marido, consigue de ella un beso y una promesa. La estatua se lo lleva al infierno. Pero... no va por ahí.

Don Juan vuelve a España

Sólo un toro de la poesía, con más empuje e intuición que dominio consciente de las cosas, sólo un poeta español podía llevar el símbolo de don Juan hasta su última y perfecta exposición. Esto es lo que hizo Zorrilla en su *Don Juan Tenorio*. La inmensa popularidad de esta obra que se saben de memoria millones de gentes en ambos mundos se debe precisamente a que expresa con perfección lo específico

español que hay en lo masculino; tanto en sus aspectos más superficiales como en los más hondos. Al español medio le agrada en particular que, después de haber vivido una vida anárquica, libre de toda traba social o moral, don Juan se salve en un arrepentimiento tan tardío que en Zorrilla hasta es póstumo, cuando ya no importa arrepentirse, puesto que ya "se acabó el carbón".

Le agrada sobremanera además al español corriente que le arregle el asunto doña Inés. Esto es quizá —en este terreno trivial en que "también" se vive (que no toda la vida es honda)—, esto es quizá lo más español de la obra zorrillesca; porque el español medio está acostumbrado a que la mujer le haga todo, desde cuidarle la ropa y educar a los chicos hasta llevarle las cuentas y hacerle las mudanzas mientras él contribuye a salvar al país o a ganar la batalla de Mukden o de Sebastopol sobre el mármol de la mesa de café. De modo que cuando Zorrilla presenta una obra en la que la mujer se encarga hasta de arreglar las cuentas con Dios —y sólo Dios sabe las trampas que llevan— el español medio aúlla de placer.

¿Qué más para la popularidad de una obra? Pero Zorrilla aporta mucho más. En primer lugar, un sentido del "desplante", actitud españolísima. Hace muchos años, tantos que todavía no tenía yo veinte, estaba un domingo por la tarde, en un caluroso día de verano, asomado a un balcón de una casa de Alcalá de Henares que daba precisamente encima de la ventana de la cocina. Llegó el carbonero, afeitado y muy engominado, en busca de la cocinera, y dio tres golpes con los nudillos sobre la persiana —señal, sin duda, convenida—. Silencio. Llamó otra vez el carbonero, y otra vez, y otra vez, y al fin, desesperanzado, se alejó por la calle desierta (no me había visto), exclamando porque sí, para sí, "¡Llamé al cielo, y no me oyó!". "Ese", me dije yo al paño, "se va con otra". El desplante.

No hay nada más español. Sólo a un español como Zorrilla pudo habersele ocurrido tan alta blasfemia... y no es de extrañar si se piensa que sólo los creyentes pueden ser blasfemos, y que por lo tanto, cuanto más fe hay, más ámbito y más vigor hay para la blasfemia. Sólo pues a un poeta español pudo ocurrírsele la blasfemia de desplantar a don Juan frente a Dios, y decirle, como le dice: "¡Ahí queda eso!" —tan sólo porque su primer minuto de arrepentimiento en tan larga vida de crimen no produce al instante cosecha de satisfacción:

Llamé al Cielo y no me oyó.
Y pues sus puertas me cierra,
De mis pasos en la tierra
Responda el Cielo, no yo.

La simiente de esta situación está ya en Tirso; pero no en *El Burlador de Sevilla*, sino en otra obra que ha influido no menos que *El Burlador* en la gestación del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla: *El condenado por desconfiado*. En los actos más que en las palabras, el ermitaño Paulo se desplanta en el Cielo al ver que aquel Enrico a quien se ha equiparado su salvación resulta ser un bandido; y se hace bandido también. Pero en Zorrilla adquiere la situación un relieve plástico sin igual.

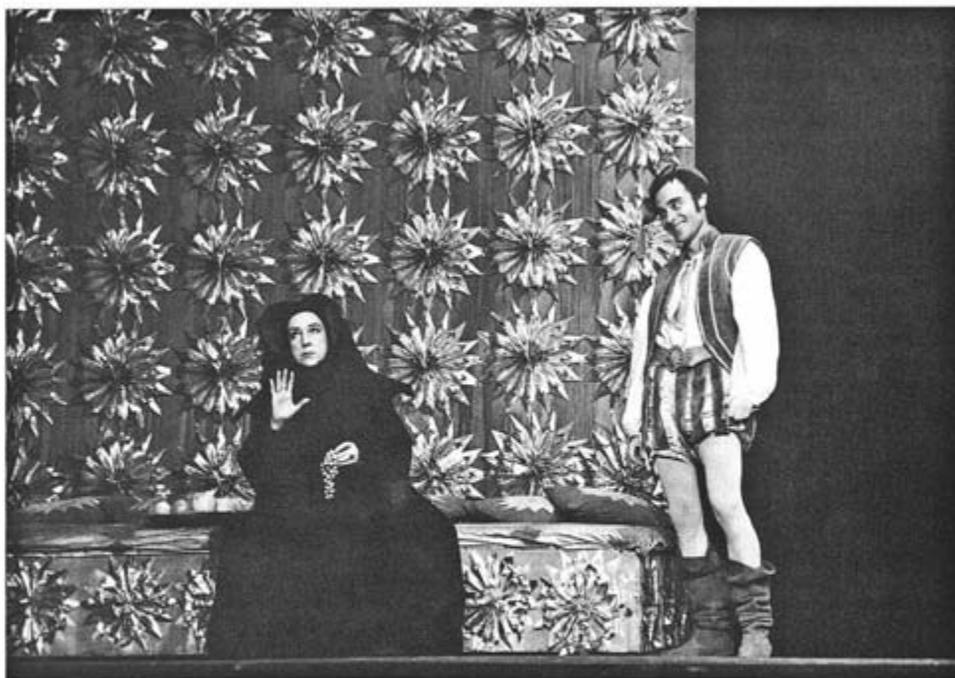
Esta plasticidad del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es su virtud más evidente. Pero hay otras más hondas; y sobre todo una exactitud casi matemática en las situaciones que hace de esta obra descabelladamente romántica en su garbo y prestancia un modelo de clasicismo alegórico. En el fondo, a partir de la segunda parte, o, más exactamente, del último verso de la primera parte, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es el drama del amor absoluto. Recuérdese aquella escena final de la primera parte: Yacen en tierra los cadáveres de Luis Mejía y del Comendador; entra Doña Inés, y exclama: "¡Padre mío!" — "¿Es su hija?" pregunta un alguacil; y Brigida contesta: "Sí" y sigue el diálogo:

DOÑA INÉS.— ¡Ay! ¿Do estás, don Juan, que aquí me olvidas en tu dolor?
ALG. 1º.— Él le asesino.

DOÑA INÉS.— ¡Dios mío!
ALG. 2º.— Por aquí ese Satanás se arrojó sin duda al río.
ALG. 1º.— Miradlos, a bordo están del bergantín calabrés.
TODOS.— ¡Justicia por doña Inés!
DOÑA INÉS.— Pero no contra don Juan.

Aquí está definido el amor absoluto con una audacia inaudita. Doña Inés protege con su amor contra la justicia al matador de su padre. Amor que tan exorbitantes derechos se irroga por fuerza ha de justificarse con obligaciones y sacrificios no menos exorbitantes. Así lo hace doña Inés, puesto que obtiene del Señor que se condenará o salvará según se condene o salve don Juan —reminiscencia y transfiguración del lazo análogo que liga los destinos de Paulo y de Enrico en *El condenado por desconfiado*. Pero mucho más fértil aquí, donde el yugo que une a los dos destinos es eterno y efectivo, y no como en el *Desconfiado* mero simulacro del Demonio tentador. Porque aquí Zorrilla termina su *Don Juan* salvándolo, no por su mero arrepentimiento *in articulo mortis*, sino por el milagro de la solidaridad que entre dos amantes establece el misterio del amor.

Yorick, 28 (marzo 1967): 5-8.



Don Juan Tenorio, por la compañía de Teatro Español, dirigida por Miguel Narros (1968). (Foto: Gyenes).

EL TEATRO DE CABARET

JAUME VIDAL ALCOVER

Si me preguntasen qué es o en qué consiste el teatro de cabaret, no sabría contestar sino que es un poco de teatro, una pequeña representación que se da en una pequeña pista, a ras de suelo, que suele haber en unos lugares donde la gente va a tomar unas copas y a bailar y que llamamos cabarets, palabra que alguna vez significó taberna. (En otras temporadas u ocasiones, los hemos llamado *dancings* y también *boîtes*, siempre recurriendo a un idioma extranjero: se ve que en nuestra tradición no había lugar para tales dispendios de frivolidad y atentados a la moral regulada). De tal manera, que la historia del teatro de cabaret podría contar con las juergas medievales de los goliardos —el *Gaudeamus igitur* estudiantil es una buena canción cabaretera—, con los mimos de Livio Andrónico, que, según la leyenda, gesticulaba sus poemas porque estaba afónico; y no hay duda que las más válidas comedias de Aristófanes se conciben mejor en la alegre intimidad de un cabaret que en la grave solemnidad de un escenario. (No se vea demasiada exageración en lo que digo: ya veremos cómo el teatro de cabaret, tal como hoy se lleva en Europa, recurre a menudo a obras viejas, pasadas y de autores olvidados o jamás tenidos en cuenta en nuestra formación cultural).

¿Condiciones del teatro de cabaret? Tal vez una, solamente: que no engañe a la gente que sale de noche y acude a los cabarets. Si esos buenos amigos de entretenerse un rato se encuentran con una tragedia o eso que llaman obra de denuncia que les recuerda la gravedad y la urgencia de tal o cual problema, harán muy bien de despedirse cuanto antes y de negarse, incluso, a pagar el importe de la bebida que hayan encargado. No es que predique la evasión: el teatro de cabaret no es un género evasivo, sino muy al contrario. No

pretende volver la espalda a los problemas urgentes y graves que nos acechan por todos lados. Sólo requiere presentarlos con ligereza, un poco como esa gente bien educada que trabaja, evidentemente, para ganar su dinero, pero que, a la hora de cobrar, hablan del dinero con ironía, displicentes y corteses, como si la cosa no tuviera la menor importancia. Las ventajas del teatro de cabaret, por eso mismo que es tan vaga su posible definición, son muchas. Se trata de un teatro abierto, que no exige la rigurosa nobleza del teatro tradicional. Lo admite todo. *Fes l'amor, no facis la guerra*, de Maria Aurèlia, es una burla contra los *hippies* sacada de una historieta, de un cómic de Feiffer. Yo he metido en mi espectáculo, muy tranquilamente, un poema satírico, sainetesco, de Pera d'Alcantara Penya, que, dicho sea de paso, ha tenido y sigue teniendo un verdadero éxito. A Maria Aurèlia también le aplaudían mucho un fragmento de los *Amonestaments* de fray Anselm Turneda. Es decir, que, mientras el autor mantenga la vergüenza y la dignidad —muy fáciles de perder, por otra parte, y no es que las entendamos en el sentido burgués y según la ortodoxia oficial o la moral vigente— y, naturalmente, mantenga la atención de la concurrencia, todo lo demás está permitido (1).



Maria Aurèlia Capmany.

Por supuesto que nos hallamos aún en estado de hacer nuestro teatro de cabaret. Cada país tiene el suyo y con diferencias, por cierto, bastante marcadas. Cuando lo tengamos hecho, es decir, ideado y realizado por autores y *metteurs en scène* o directores, incorporado por los actores, recibido completamente y sin reservas por el público e igualmente aceptado por la crítica, entonces, tal vez, será la hora de definirlo. A Maria Aurèlia le dijeron que su espectáculo, *Dones, flors i pitanga*, no era teatro de cabaret, que en modo alguno podía serlo. "Es teatro —contestó ella— y se hace en un cabaret", y remachó la respuesta con la cita de un verso castellano ilustre: "¡Vive Dios que pudo ser!"

Pero, si no en nuestro país, en el resto del mundo, el teatro de cabaret cuenta con una cierta tradición. La revista italiana *Sipario* dedicó su número 212 (diciembre de 1963) al teatro de cabaret, y en esa revista podía leerse un artículo titulado ya "Morte del teatro cabaret?". Se trataba de una encuesta dirigida a las figuras más representativas del cabaret francés. Se acordó, felizmente, que el teatro de cabaret no moriría. "No creo —decía Agnes Capri— que este tipo de espectáculo esté llamado a desaparecer, porque el teatro de cabaret es el *humour* y el *humour* es eterno". Las razones de Agnes Capri son un tanto inconsistentes, pero lo cierto es que el teatro de cabaret, no solamente no muere, sino que presta su aliento al teatro tradicional.

El año pasado estuve en el Festival Mundial del Teatro Joven Profesional en Nancy, desde el 19 al 28 de abril. Allí actuaban los siguientes grupos de teatro de cabaret: Theatre Delta, de Bruselas; Firehouse Theatre, de Mineapolis (USA); Piwnica Pod Baranami, de Cracovia; Studio Ypsilon, de Liberec (Checoslovaquia); y el Bread and Puppet Theatre, de Nueva York, y Die Komoedianten, de Viena. Estos dos últimos grupos no pueden clasificarse de grupos de teatro de cabaret: el primero, el Bread and Puppet Theatre es un grupo de teatro de calle y sus representaciones, al aire libre, improvisadas o casi improvisadas, un poco a la manera de la *commedia dell'arte*, tiene claras intenciones acusadoras o de denuncia (2); algo así como el grupo vienes, que presentaba un montaje de poemas y canciones populares titulado *Mendigos, campesinos y baladas* (*Bettler, Bauern und Balladen*), de intenciones parecidas al espectáculo de Feliu Formosa *Lencens i la carn*. Tampoco calificaría de teatro de cabaret el espectáculo del teatro *Delta de Bruselas*, que venía a ser una especie de poema dramático de Georges Bataille, dicho y gesticulando a la manera de lo que hemos dado en la-



Vent de garbi i una mica de por, de María Aurelia Capmany, por la Nova Companyia de Barcelona.

mar teatro de la crueldad. En cambio, había indudables elementos de teatro de cabaret en una obra —bastante endeble, a mi juicio, pero que fue, según parece, el éxito del festival— de Oswald de Andrade, brasileño, presentada por el Theatre Oficina de Sao Paulo o, incluso, en el espectáculo de les Saltinbanques de Montreal: en aquél, por lo que tenía de obsceno y de cruda sátira anticapitalista; en éste, por lo que tenía de espectacular. Era, en cambio, anti-cabaret, lo que había en aquél de chabacanería gratuita y poco inteligente y lo que el espectáculo canadiense tenía de ininteligible, tratándose de un texto dictado por un IBM.

Porque el teatro de cabaret puede ser obsceno —Lawrance Arrick, un director de cabaret norteamericano, cuya intención era hacer "cabaret a la europea" con un grupo universitario de Chicago, decía: "Hasta la próxima guerra haremos sátira política, luego... de nuevo obscenidad"— y puede ser absurdo, lo que no puede ser es tonto e ininteligible.

Será por esto, tal vez, porque lo próximo suele ser más inteligible que lo lejano, que mis preferencias están por el cabaret italiano. No he visto ningún espectáculo,

pero he escuchado los discos de Paolo Poli y María Monti, de Giovanna Marini y el *Bella ciao* de Leydi y Crivelli. Me ha gustado mucho y, especialmente, *Lo canzoni del diavolo* de Paolo Poli me ha parecido de lo más inteligente, audaz, agudo, divertido y eficaz que corre por los tablados actuales. Creo que si alguna vez tuviera que definir mi teatro de cabaret, tomaría como modelo esas *canzoni del diavolo*, donde la burla y su agudeza se hallan dentro de la mejor tradición de la sátira europea.

Por este camino veo la validez, la eficacia y, en consecuencia, la duración del teatro de cabaret. "El mundo está mal, muy mal", como decía cierto profesor de medicina forense, y, puesto que la voz, grave y seria, de quienes denuncian sus defectos y pretenden hallarles remedio es ahogada por los poseedores de los bienes terrenos, para los cuales, evidentemente, el mundo está bien, muy bien, tal vez sea un sistema de hacerlo oír el de la risa, aunque la risa sea coreada por aquellos que deberían sentirse ofendidos por ella —o tal vez, por eso mismo—. La risa es contagiosa: "Si lloras, llorarás solo —decía una amiga mía—; si ríes, todos reirán con-

tigo". Riamos, pues, y consigamos, riendo, lo que queremos: divertirnos y vencer.

Yorick, 31 (febrero 1969): 11-12.

NOTAS

(1) Espero que se comprenda que cite a menudo a María Aurèlia Capmany y me refiera a su espectáculo, y aún al mío. En realidad, el teatro de cabaret, en nuestro país, cuenta con escasos nombres y más escasas aún tentativas. Los primeros intentos fueron unas adaptaciones de narraciones cortas y piezas teatrales no de cabaret y, a este propósito, hay que citar los nombres de Juan Oliver, Xavier Fábregas, Ramón Folch i Camarasa, Feliu Formosa y Francese Nello, y su *Teatre d'aprop*, representado en la pista de la Cova del Drac hace algunos años. Creo que este *Teatre d'aprop* no tuvo —ignoro las causas— la viabilidad que ahora parece esperarse de *Dones*, *llors i pitanpa* y *Manicomi d'estiu*, ambos espectáculos puestos en marcha, por Josep Anton Codina, en la misma pista de la Cova.

(2) Me parece muy interesante este teatro de camino o callejero, que ha conocido un gran éxito en los Estados Unidos últimamente; pero su misma importancia excluye, creo, cualquier referencia que ahora pueda hacerle aquí, hablando de teatro de cabaret.

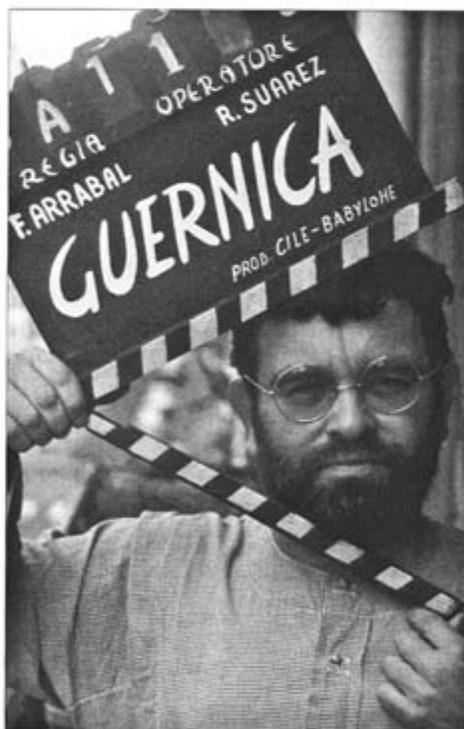
LAS VOCES Y EL TEXTO

EL TEATRO DE FERNANDO ARRABAL

JOSÉ F. ARROYO

Cuando en enero de 1958 se estrenó en Madrid *Los hombres del triciclo*, gracias a Josefina S. Pedreño y su Pequeño Teatro Dido, yo ya estaba seguro de que Arrabal triunfaría. Cuando en los días sucesivos fui leyendo las críticas, sistemáticamente adversas, a la obra, yo estaba ya persuadido y seguro de que Arrabal poseía un talento poco común que acabaría, forzosamente, destacando. Y así ha sido. Arrabal, en esos pocos años que median entre aquel su primer estreno que —¡menos mal!— tuvo lugar en España, y los días que corren, está ya incorporado a la más avanzada fila del teatro de vanguardia mundial. Dentro de la más o menos restringida lista de autores modernos de tendencia avanzada y renovadora, estará, necesariamente, el nombre de Arrabal.

Arrabal ha triunfado prácticamente en todo el mundo. Sus obras están representadas y traducidas en la mayor parte de los países de Europa, en muchos de América; en Japón incluso. Arrabal es conocido en todas partes y, ahora ya, parece que vamos a ir conociéndole un poco más en España. Ya iba siendo hora. Y me alegro.



Fernando Arrabal.

En España, como en otros muchos países, el teatro llamado de vanguardia no es enteramente popular. En España menos que en otras partes. Al teatro de vanguardia se le tiene, más o menos, una cierta prevención. El público de teatro está acostumbrado a una cierta manera más convencional de ver las cosas. También es verdad que a este público de teatro no se le ofre-

cen muy a menudo esos "platos exóticos". Y ya tenemos el círculo vicioso: al público de teatro no se le ofrece más a menudo "teatro de vanguardia" porque no está todavía "preparado" porque no se le ofrece más a menudo ese tipo de teatro. De aquí que el público de teatro español esté, más bien, acostumbrado a una manera más convencional de ver las cosas. Bien. Hasta aquí estamos. Y probablemente será difícil salir de aquí. Pero saldremos, qué duda cabe, andando el tiempo.

Ahora, *Yorick*, ofrece la primera publicación en España de *El triciclo*.

El triciclo es la primera pieza, digamos, definitiva, de Arrabal. Antes de ella no hubo muchas más; solamente una o dos, a lo sumo, que yo sepa. La anterior a ella fue *Títeres en la techumbre*, obra que pasó, de la lectura privada de los amigos, al cajón del olvido. Pero no ha sido Arrabal hombre de muchos inventos. *El triciclo* salió redondo y definitivo muy poco después y en él van ya todos los elementos, todas las peculiaridades más representativas, todos los símbolos y toda esa mecánica tan simple, tan cándida y tan sugestiva que caracteriza su teatro hasta el presente. Arrabal, con rara intuición, agarró por la oreja y de golpe los secretos de la creación escénica. Intuyó lo que otros consiguen descifrar después de mucho tiempo: que el secreto estaba en él, en su propio mundo. Descubrió que el secreto del arte está en eso, en esa especie de media vuelta que hay que dar a las cosas para que adquieran una categoría sorprendente, tal vez maravillosa. Algo casi mágico de puro sencillo.

El mundo en que se mueve el teatro de Arrabal es siempre el mismo: su propio mundo, el mundo de su infancia, ese rincón ruidoso en el que continúan vibrando los impactos de los graves conceptos. Un mun-



Ceremonia por un negro asesinado, por Los Goliardos, dirigida por Angel Facio (Ateneo de Madrid, 1966).

do puro y elemental, pero también inquietante, cruel, apasionado y cómico. En Arrabal está aún vivo el niño que debió ser: el niño inteligente e ingenuo; el niño religioso, atormentado por el afán de ser bueno y por el miedo terrible a los castigos infernales; el niño desazonado por la fisiología; el niño que ha perdido a su padre—"Un hombre me enterraba los pies en la arena..."—y a quien su madre no entiende y no acierta a educar; un niño criado entre mujeres cuyos desvelos cariñosos le resultan, a veces, crueles. Eso es, los complejos: el gran descubrimiento. Hasta el punto que muy bien podría decirse que la medida más precisa del hombre son sus complejos. Dime tus complejos y te diré quién eres.

Y bien, ya tenemos aquí *El triciclo*, en el que todo florece de manera virginal y candorosa. Los personajes de *El triciclo* no son, ni mucho menos, caricaturas, ni marionetas, ni títeres ni nada de eso. Son ante todo seres humanos en su más prístino estado: el de niños. Con todo el tremendo simbolismo que puede llevar en sí la niñez. En este "triciclo" nace ya el primer choque entre los dos mundos opuestos. O entre los dos símbolos, si se quiere: el de los impulsos generosos y el de los órdenes preestablecidos. Es decir, la ingenuidad apasionada y, sí, a veces, cruel, de la infancia y la

barrera incomprensible de otro mundo hostil y organizado: el poder, el dinero, la justicia, etc. Climando y el Viejo de la flauta son dos espíritus puros, dos de esos seres que, aún todavía, siguen mirando el mundo con una absoluta inocencia. Y hasta su misma malicia resulta inocente. Apal, ese niño precoz que ya lo adivina todo, que, como en una iluminación, ha llegado al profundo conocimiento de que todo es natural y, por lo tanto, fatal. Y por eso duerme. No sueña, duerme. ¿Qué otra cosa puede hacer? Y Mita es "la Mujer", otro símbolo constante en su mundo, un ser contradictorio que siempre presenta dos caras: el amor, la crueldad. Luego, el hombre de los billetes es eso, el hombre del dinero, que "puede comprar lo que quiera, incluso mil latas de anchoas". Y luego los guardias, con el raro lenguaje de la ley, ajeno por completo al espíritu simple de los niños.

Aquí yo tendría que referirme al magnífico prefacio de Geneviève Serreau en el segundo volumen del teatro arrabaliano publicado por Juillard (París, noviembre 1961). De hecho, todo aquél que en lo sucesivo intentara hacer un estudio serio sobre el teatro de Arrabal debería referirse obligadamente a este trabajo en el que, por primera vez, se cala más honda y más profundamente en el auténtico sustrato íntimo de la obra de este autor. Difícil será que nadie llegue a comprenderlo más cálidamente ni a expresarlo de manera más bella ni más justa.

A mí me parece que el teatro de Arrabal va a ser un poco duro de pelar para el público español. Aunque, posiblemente, no tanto para el público como para la crítica, esa crítica sabia y resabiada que parece que todo lo sabe y que después de ellos, el diluvio. Este teatro, con ser eminentemente sencillo, puede ser confundido y mixtificado con gran facilidad. Las cosas más simples se pueden convertir en símbolos, y el peligro de los símbolos es que se pueden interpretar torcidamente. Como pasa con tantas cosas claras que no se entienden y se piensa que tienen gato encerrado.

En realidad, casi todas las obras de Arrabal vienen a ser como una y la misma: *El triciclo*, *Fando y Lis*, *El cementerio de automóviles*, *La bicicleta del condenado*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *Guernica*, hasta el mismo *Laberinto* con su luz kafkiana, todas tienen la misma atmósfera, los mismos elementos, los mismos resortes o recursos, incluso, poco más o menos, las mismas palabras, las mismas o parecidas intenciones. Y, sin embargo, todas son diferentes. La personalidad de este autor permanece fiel y constante en toda su obra y es por ello que, incluidas sus novelas, todo forma un mundo peculiar y compacto, como un todo vivo e inquietante, insistente, casi onírico, como indica Geneviève Serreau.

Es todo ese mundo suyo lo que confiere a la obra y al teatro de Arrabal una fisonomía peculiar que rebasa todas las semejanzas o influencias que pudieran achacársele. Será erróneo y malintencionado tachar de "amoral" lo que es primordialmente un puro canto de amor. Puro, con la pureza, como ya he dicho, del incontaminado mundo de los niños. La sencillez con que utiliza en ocasiones conceptos o alusiones que pudieran parecer escandalosos, está plenamente justificada por esa mentalidad infantil y directa que caracteriza su expresión. La inocencia con que se planea, rápidamente, el asesinato del hombre de los billetes es la misma con que Jerome y Vincent asesinan al negro François d'Asis y con los mismos razonables y poderosos motivos que no dejan aflorar el mínimo sentimiento de culpa. Los grandes propósitos: "desde hoy seremos buenos como los ángeles", "no lo haré más" "seremos famosos", están presentes en casi todas las obras. El afán de destacar y sorprender, el infantil prurito de brillar, el prestigio de la inteligencia y la destreza, la falsa modestia, el topetazo brusco con unas realidades que los personajes parecen ignorar, los contrapuntos de ternura y sadismo, las alusiones espontáneas que se convierten en cómicas de puro simplistas, son también elementos



Ceremonia por un negro asesinado, por Los Goliardos.



Fernando Arrabal.

constantes. Y, sobre todo, siempre el amor. En cada obra está presente el amor elemental, apasionado, tierno y cruel. Hasta en el que pudiera parecer inmoral, es el amor más candoroso e inocente lo que deslumbraba.

Es por todo esto que la obra de Arrabal se asienta sobre una base auténticamente indestructible: la personalidad, eso que, por sí solo, cataloga a un artista y a una obra como perdurable. También por todo ello, es la suya una obra auténtica que tendrá que llegar al público cuando se la conozca más, cuando se la comprenda y se la acepte sin esos prejuicios impuestos que tanto distorsionan.

Es posible que el teatro de Arrabal pueda parecer heterodoxo en un principio, pero es que Arrabal, más que un "autor" teatral, o dramático, es ante todo y sobre todo un poeta, un poeta lírico, romántico si se me aprieta un poco. Yo establecería una diferencia entre autor dramático (autor, el que "hace" una obra "utilizando" elementos ajenos, provenientes de la observación del mundo que le rodea, de los problemas que aquejan a ese mundo en que él se mueve, etc.) y creador... pongamos dramático también. Es decir, el que crea su propio mundo, que en él vive, sus personajes propios que en él mismo se rebullen, hijos de sus complejos, hijos enquistados en una infancia

constreñida, llena de represiones, que conservó en su estado primigenio la ingenua fe en los grandes ideales: el amor, la bondad, el bien. A mí me parece que la obra toda de Arrabal es, mucho más que dramática, absolutamente lírica, expresada en símbolos poéticos que idealizan unas realidades más o menos adulteradas. Y esto, no cabe duda, es la obra de un poeta.

Las dos últimas obras, *La coronación* (estrenada a primeros de año en París con un montaje fabuloso y un éxito "resonante": de los más altos elogios a los más injuriosos epítetos) y *El gran ceremonial* (en cartera para un próximo estreno dentro de esta temporada), conservando todavía buena parte de las constantes características que integran todas las anteriores, del *Triciclo* a *Guernica*, pueden ya catalogarse dentro de una nueva etapa, seguramente más madura o más rica en invenciones poéticas. Otra serie de valores esotéricos —el mundo Pánico— vienen a dar a estas obras una nueva y más amplia, más sugerente dimensión. El talento y la imaginación de Arrabal han asimilado a su teatro un nuevo elemento meramente poético: la magia, una reminiscencia de su misticismo juvenil.

Al margen de todo lo ya dicho, es preciso destacar otra faceta del talento dramático de Arrabal: su maestría sorprendente en el empleo de los recursos escénicos, de las situaciones, de los matices espontáneamente cómicos; esa técnica suya —técnica poética— de la insistencia, de la repetición; esa precisa y minuciosa descripción de los personajes y sus situaciones, sus reacciones, sus gestos, la entonación de sus palabras, todo eso que se escribe en letra más pequeña y remetido entre el diálogo y que en las obras de Arrabal constituyen una parte inseparable, de la misma o mayor eficacia que el diálogo en sí, y que las dejan ya casi prácticamente dirigidas.

En fin, me alegro de que ahora (y nunca es tarde, etc.) vayamos teniendo la posibilidad de entrar en un mayor conocimiento de este autor español, hasta ahora más bien olvidado. Me alegro, sobre todo, de que ese público de teatro español, acostumbrado a una cierta manera más convencional de ver las cosas, vaya a tener la oportunidad de conocer a Arrabal y a un teatro de raíz netamente celtibérica, que, sin duda, en un principio extrañarán pero que, más tarde, estoy seguro, acabarán aceptando y admirando sin reservas. Hará falta, para esto, que ciertas cosas se suavicen un poco y se vayan dejando en el desván de los trapos sucios, muchos de esos prejuicios que tanto distorsionan la visión de las cosas sencillas.

Yorick, 8 (octubre 1965): 6-7.

HOMBRES DE TEATRO: ALFONSO SASTRE

ALBERTO MIRALLES

El pasado mes de diciembre se estrenó en Barcelona la obra de Alfonso Sastre Guillermo Tell tiene los ojos tristes, por GOGO Teatro Experimental Independiente.

— El hecho de que esta obra se ofrezca al público diez años después de que usted la escribiera y de que la haya estrenado un grupo *amateur* por breves días, ¿le irrita, entristece o frena?

— Nada de eso. Cuento con las respuestas a mis actos en el medio en que trabajo y no me hago ilusiones. Tengo "ideas".

— ¿Tiene en cuenta la calidad de los grupos, cuando les permite representar alguna obra suya?

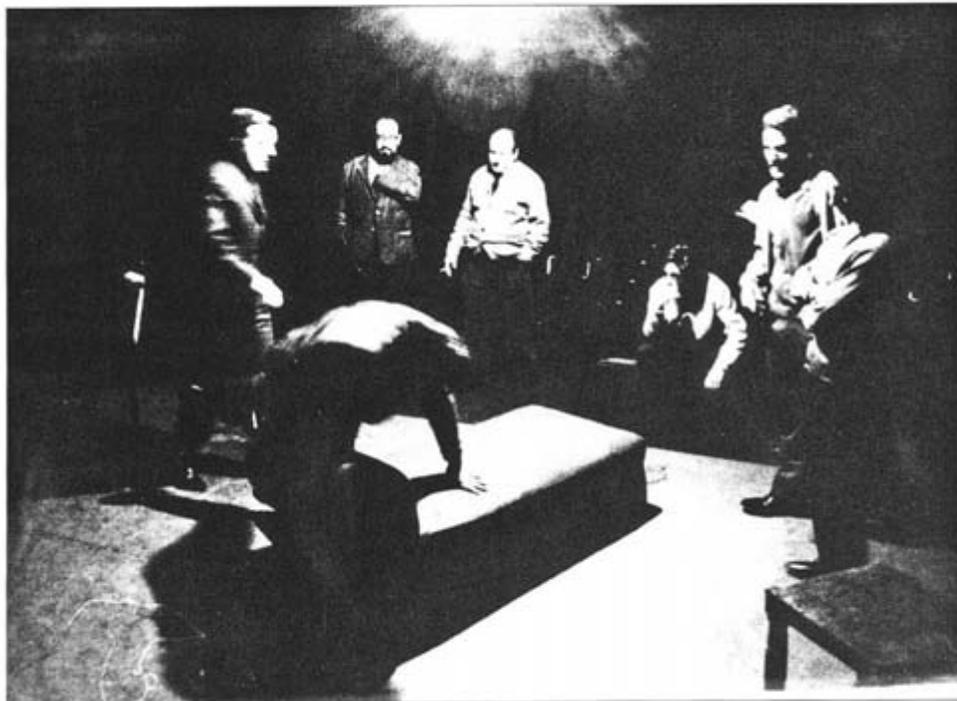
— No tengo mil ojos. Cuento con su buena voluntad.

— Hábleme de su teatro.

— Entiendo el teatro como un modo lúdico de investigación e intervención en la realidad.



Alfonso Sastre con Jacques Hebertot (París, 1961).



Ensayo de *Oficio de tinieblas*, de Alfonso Sastre, dirigida por José María de Quinto (Teatro de la Comedia, 1967).

– Sinceramente: ¿cree que interesa su teatro?
 – No mucho (a la clientela habitual...)
 – Aunque adivino la respuesta, debo preguntarle si tiene más éxito fuera que dentro de España.
 – Desde luego, se representan más mis obras en el extranjero que aquí. En cuanto al control del éxito, es difícil de precisar: esto de las Sociedades de Autores todavía no funciona muy bien.
 – Estamos de acuerdo en eso. Desde que empecé a escribir, ¿ha evolucionado en formas e ideas?
 – Mis ideas han cambiado fundamentalmente. Lo que permanece –y ha facilitado el camino– es un sustrato moral.
 – ¿Ha escrito siempre lo que ha querido, o se ha dejado algo en el tintero?
 – He escrito todo lo que he “querido-podido”.
 – Sea objetivo: ¿está en el lugar que le corresponde?
 – Más o menos, sí.
 – ¿Vive de lo que gana escribiendo?
 – Malvivo.
 – ¿A quién entregaría sus obras para que las dirigiera?
 – Entre los profesionales de la cartelera cotidiana, a Marsillach. También hay otros.
 – ¿Cómo ve el momento teatral en España?

– Muy bueno.
 – ¡No le creo! Sonríe usted con demasiada malicia.
 – Muy bueno para sus beneficiarios.
 – ¡Ah!
 – ...y horrible, si el teatro se considera como un campo de desarrollo para el humanismo.
 – Ahora sí. Dígame, Sr. Sastre, ¿qué tema interesa al teatro?
 – ¿Qué tema? ¡La ignominia que está en la base del capitalismo! ¡Ese horror es el que hay que tratar!
 – ¿Usted lo trata?
 – ¡Claro!
 – No se ofenda. Sus palabras despiden chispas, pero aparentemente, le veo sereno.
 – Aparentemente.
 – Pero en España existe –usted lo sabe mejor que nadie– un caciquismo teatral que anula a muchos autores de valía.
 – Cierto, pero el tiempo y los cambios que en él se producen acaban por demostrar la calidad y trascendencia de unos y el oportunismo y vaciedad de los otros.
 – ¿Tiene fe en el futuro?
 – Tengo fe en la justicia.
 – ¿Sus proyectos?
 – Sobrevivir. También escribo muchísimo.
 – ¡Le creo, le creo!

Yorick, 11 (enero 1966): 11.

HOY NOS VISITA: DANIEL BÖHR. DIRECTOR DEL NUEVO TEATRO EXPERIMENTAL

Daniel Böhr es noticia estos días en Barcelona. Su compañía Nuevo Teatro Experimental va a actuar en el presente Ciclo de Teatro Latino, con su programa “Harold Pinter”.

A su regreso de Avignon, desde donde envió sus impresiones del festival para nuestros lectores, y tras pasar por el castillo de Lagorce, donde en unión con Lambert ha preparado un nuevo espectáculo teatral, estuvo unos días en Barcelona. Días apretados de trabajo, para él, pero que le permitieron encontrar un hueco para visitarnos en nuestra redacción. De ella a la “tasca” de la esquina, donde pudimos hablar largo, largo, largo. El tema no hace falta que lo digamos: teatro, teatro, teatro...

Entresacamos, ahora, aquello que hace referencia a él, sus realidades, sus proyectos, sus ilusiones...



La bailiía, de Philippe Adrieu, dirigida por Daniel Böhr (Teatro Beatriz, 1968).



Espectáculo Pinter: El amante (Teatro Beatriz, 1966). (Foto: Gyenes).

YORICK.— ¿Cómo os las arregláis para trabajar tanto? No me digas que los del Nuevo Teatro Experimental vivís del teatro.

BÖHR.— Pues, aunque no lo creas, vivimos única y exclusivamente del teatro, todos. Y hasta ahora, no vivimos mal.

Y.— ¿Qué preparáis ahora, además de lo que daréis a conocer en el Ciclo de Teatro Latino?

B.— Estoy preparando *El diario de un loco*, de Gogol, con el actor Carlos Pereira. Es obra de un solo personaje. Creo que será algo importante, además de comercial. Llevamos trabajando en ella desde hace más de cuatro meses. Además quiero presentar un espectáculo de poesía hispano-americana, dramatizado por mí. Otro dedicado a la más reciente vanguardia francesa, y otras muchas cosas que me bullen en la cabeza.

Y.— ¿Desde cuándo en España, Daniel?

B.— Yo llegué a España en julio de 1964. A estudiar arquitectura; sin beca ninguna, por lo que desde un principio tuve que sustentarme por mi cuenta. Lo primero que hice en España, en teatro, fue el *Camino de Santiago*, en unión de veinte peregrinos teatrales.

Y.— ¿Qué es eso, exactamente?

B.— Era el Año Santo Compostelano. Formamos una compañía, a la que llamamos Compañía Camino de Santiago. Nos anunciábamos así: "Compañía Camino de

Santiago — Milagros del Apóstol — Luz negra — Gran espectáculo jacobeo". En realidad lo que hacíamos era recorrer la famosa ruta de Santiago, actuando en los pueblos y ciudades del recorrido. Lo que representábamos era un texto compuesto por mí, sobre una dramatización de poetas españoles, desde Alfonso X a nuestros días. Con textos de Manuel Alcántara, Valle-Inclán, Álvaro Cunqueiro, etc., y con música de las *Cantigas*.

Y.— Y, ¿qué tal os fue?

B.— En general, el público reaccionaba muy bien. Recuerdo especialmente, por lo entusiastas, Roncesvalles, Pamplona, Logroño, Burgos, Palencia, Villalcázar de Sirga, etc. Actuábamos en teatros, donde los había, y donde no los había, en escenarios naturales. Llevábamos veinte focos, un magnetofón y el vestuario que necesitábamos. En Ponferrada, por ejemplo, actuamos en el Castillo de los Templarios, ante 1.800 personas. En Villalcázar de Sirga, pueblo de 3.000 habitantes, asistieron 1.500 espectadores. Recuerdo que al terminar se me acercó una viejecita y me preguntó "Perdone, por favor, ¿esto es teatro?". No sin cierto miedo le respondí que sí, y entonces me dijo: "Ah, es que yo nunca había visto teatro. Sepa que me ha gustado mucho".

Y.— Esto es algo realmente bonito. ¿Actuásteis también al llegar a Santiago?

B.— En Santiago dimos tres funciones en dos días. Una en el Palacio de Gelmírez, otra en la Plaza de Quintana y otra en el Hostal de los Reyes Católicos. El ritmo de actuaciones fue terrible. Durante nuestro peregrinaje, que duró veintiséis días, dimos cincuenta y tres representaciones.

Y.— Y ¿de esto al Nuevo Teatro Experimental?

B.— Bueno. El N.T.E. nació en agosto del 65, al regreso del camino de Santiago. En el Instituto Francés de Madrid me llamaron para dar un curso de teatro y, con los alumnos de este centro, más otros que saqué de la Escuela Oficial de Cinematografía, en unión de los técnicos que llevé en el Camino de Santiago, surgió el N.T.E. Empezamos con lecturas semi-escenificadas, en centros y colegios mayores. Así sacamos dinero para comprar los doce paneles del espectáculo Pinter que daremos en este Ciclo de Teatro Latino. Y así empezamos...

Y.— ¿Cuáles son los objetivos del N.T.E.?

B.— Creo que lo más importante que puede decirse de nosotros es que somos la primera compañía profesional de tipo experimental. Nuestros objetivos podríamos resumirlos, de un modo muy amplio, claro, en lo siguiente: dar a conocer y difundir, entre públicos mayoritarios, las nuevas corrientes escénicas y el teatro en formación en nuestros días.

Y.— ¿Piensas ya afincarte en España?



Espectáculo Pinter: El montacargas. (Teatro Beatriz, 1966). (Foto: Gyenes).

B.— Sí.

Y.— Se te achaca un exceso de forma. ¿Qué dices a esto?

B.— No hay forma sin fondo. Puesto que hago teatro, mis montajes tienen que tener un fondo. De lo contrario, no sería teatro. No sería siquiera arte. Ahora bien, yo sé que dicen que no tengo un mensaje. Pero al decir esto piensan, sobre todo, en lo político. ¿Para qué voy a intentar dar un mensaje político, si no conozco la política de este país?

Y.— Volvamos al *Diario de un loco*. Tu versión, ¿está sacada de la francesa?

B.— No conozco la versión francesa, así que mal puedo haberme inspirado en ella. Mi versión es un poco hispanizada, pero dentro del ambiente ruso. Como he dicho antes, llevamos cuatro meses de ensayos, Pereira y yo, los dos primeros los pasamos sólo hablando del personaje y de la obra.

Y.— ¿De dónde te viene tu afición al teatro?

B.— Creo que lo he vivido desde niño. Soy hijo de un director de cine y una musicóloga. Siendo un niño, empecé, en Chile, a hacer teatro de títeres. Ya mayor, en Santiago de Chile, mis compañeros y yo cogimos una capilla del siglo XVIII, en las afueras, y allí empezamos a hacer teatro. Creo que hicimos una gran labor. Recuerdo que debutamos con *La lección*, de Ionesco. Después de tres años, logramos un público adicto, de unas 100 personas, todas las noches.

Y.— ¿Proyectos inmediatos?

B.— Lo primero, ahora, es lo del Ciclo de Teatro Latino. En octubre estamos contratados para actuar en la Bienal de Artes Plásticas de París. Como veis, allí se considera ya al teatro un arte plástica. Al regreso, quisiéramos hacer bolos por Barcelona, Lérida, Zaragoza, etc., y así ir llegando hasta Madrid. En Madrid quisiera estrenar, comercialmente, *El diario de un loco*. Preparo también un espectáculo, que estoy escribiendo, sobre textos de antiguos libros de caballerías —fundamentalmente el *Amadís de Gaula*— y también del Romancero. Este espectáculo iría dedicado primordialmente a los niños. También quisiera estrenar algo sudamericano actual.

Y.— Que tengas mucha suerte.

De verdad, cordialmente, todos los de Yorick deseamos suerte a este hombre animoso. Daniel Böhr aún piensa con optimismo en estas cosas. Ojalá nunca llegue a descorazonarse, como tantos otros. Daniel, Yorick estará siempre a tu lado y al lado de los que son como tú. La suerte es de los valientes. Cuando va acompañada de unos conocimientos, claro. Creemos que éste es el caso de Daniel Böhr.

APROXIMACIÓN AL TEATRO DE MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO

XAVIER FÁBREGAS

Hablar de un autor de teatro rigurosamente inédito cuando este autor se halla en activo, es joven y demuestra una decidida voluntad de estrenar puede presuponer dos cosas: o que se trata de un autor frustrado o que quien habla de él se precipita y corre el innecesario riesgo de enfrentarse con una obra aún incipiente y poco madurada. En el caso de Manuel Martínez Mediero, las dos suposiciones son falsas; y lo son no porque coincidan en él unas circunstancias especiales, sino por-



Las hermanas de Buffalo Bill, dirigida por Francisco Abad. (Teatro Valle-Inclán de Madrid, 1975).
(Foto: Jorge Vall).

que sufre, como muchos otros autores jóvenes españoles, las muy concretas y tristes circunstancias por que atraviesa el teatro de la península.

El teatro de Manuel Martínez Mediero es un teatro que se va desarrollando y concretando en sus formas, al margen de una experiencia teatral que podría dar al propio autor la medida en que estas formas son válidas o no de cara a su eficacia escénica. Nos hallamos, pues, ante un teatro pensado con una gran lucidez en tanto que espectáculo realizable, en que el autor tiene muy en cuenta el ritmo, el encadenamiento de los sucesos y las escenas, el contraste entre los personajes, la mecánica del diálogo, y que está condenado a permanecer, hasta este momento, como pura literatura que, en términos teatrales, significa como letra muerta.

La búsqueda formal que Martínez Mediero ha llevado a cabo en las cuatro obras que hasta el momento ha escrito no le ha llevado a formular innovaciones capaces de asustar a las imaginaciones siempre más bien romas de nuestros empresarios teatrales. Como todo autor cuyo propósito inmediato es llegar al escenario, Martínez Mediero ha conformado aquello que quiere decirnos a los moldes, o cuando menos a las corrientes expresivas que rigen hoy sobre las tablas de la península; lo que ha intentado, claro está, es hallar en estas corrientes aquello que coincidía con su propia manera de hacer y decir, a fin de conseguir una voz auténtica y no un simple eco. En esta coincidencia de adaptación a un medio y de autenticidad personal creo que está el resumen de todo cuanto hemos dicho hasta ahora: la incapacidad de la escena española para incorporar con rapidez los valores nuevos que surgen y que tanta falta le hacen, y la oportunidad de hablar de un autor inédito que ni es un autor frustrado ni es un autor inmaduro.

Manuel Martínez Mediero nació en Badajoz en 1939 y en la actualidad estudia Económicas en la Universidad de Barcelona; es más bien alto, pálido, moreno y habla despacio, reflexionando cuanto dice. Sin embargo, este tono mesurado que impregna toda su persona se rompe de pronto y aparece entonces un entusiasmo oculto, unas dotes de observación excepcionales y una capacidad inusitada por reducir cuanto ha observado a unos rasgos esenciales que evidencian un proceso muy riguroso de selección. Si hubiera que definir la actitud de Manuel Martínez Mediero ante la realidad, o si se quiere, ante la vida, diría que esta actitud es básicamente la de un observador. Este talante del autor queda reflejado perfectamente en las cuatro obras que hasta el momento lleva escritas: *Relatos de la nueva carreta*, *Mientras la gallina*

duerme, Jacinta se marchó a la guerra y El convidado. En ningún momento el autor parte, para formular sus juicios, de ideologías más o menos vagas o de impulsos digámosles apostólicos; las fuentes de información de las que arranca Martínez Mediero son siempre las de la realidad estricta observada por él, sin que esta observación le lleve a formular una sistemática más general y amplia. Tal detención en lo particular, que es una constante en las piezas de Martínez Mediero, aun cuando intenta el manejo de ciertos símbolos, no es una limitación de su teatro, sino una característica: es el espectador quien debe sacar sus conclusiones o, en todo caso, ajustarlas a la sistemática que le parezca más deseable. Lo importante, como hemos señalado, es el proceso a que la realidad es sometida, en ella misma, y cómo, sin desvirtuarla ni traicionarla con recursos fáciles, el autor intenta explicarla desarticulando sus partes y mostrando sus contradicciones por medio de la paradoja.

Este planteamiento que de la realidad hace Martínez Mediero podría también enunciarse de otra manera: sus personajes se mueven en una sociedad impregnada de crueldad en todas sus acciones, y en la que no se adivina ningún soplo mesiánico capaz de anunciar futuros e idílicos paraísos. Falta de redentorismo de cualquier signo, la visión que de la realidad nos da Martínez Mediero podría fácilmente conducir al fatalismo; y, sin embargo, esto no se produce porque Martínez Mediero, al manipular la realidad y analizarla, se niega a concederle la categoría de un Absoluto: sus personajes no se sienten arrastrados por un hado trágico nacido de su propia naturaleza, sino que son entes íntimamente condicionados por su circunstancia. Y ante ellos el autor adopta la actitud de un escepticismo irónico, que es, me parece, la actitud fundamental que le caracteriza. Por todo lo dicho, el teatro de Martínez Mediero es un teatro crítico y, muy a menudo, un teatro corrosivo, en cuya composición, como en el agua regia, entran elementos acarreados de fuentes muy distintas que abarcan desde la tragedia al sainete.

Los personajes de Martínez Mediero se mueven en una sociedad cruel y pertenecen a dos estirpes antagónicas: la de aquellos que ejercen la crueldad y la de aquellos que la sufren, o sea, la de los fuertes y la de los débiles. Los fuertes imponen con despotismo su fuerza, conscientes de que al menor descuido su situación puede cambiar y encontrarse ellos del otro lado de la barrera; además de la crueldad que ejercen, sienten, pues, una angustiosa inseguridad que les impele a radicalizar su actitud. (Este dualismo crueldad-inseguridad queda patente,



El bebé furioso, por la compañía Morgan de Teatro, dirigida por Ángel García Moreno (1974). (Foto: Cabreru).

sobre todo, en el personaje de Frank Higgins, el protagonista de *Relatos de la nueva carreta*, y también en el Padre y el Hijo de *El convidado*).

La otra estirpe de personajes, la de aquellos que sufren la crueldad de los poderosos, puede reaccionar de diversas maneras; empero, sea cual sea la táctica que el personaje emplee para defenderse, de antemano está condenado al fracaso. El sacerdote de *Mientras la gallina duerme*, uno de los personajes más débiles de todo el teatro de Martínez Mediero, responde con la credulidad, con la buena fe, a una crueldad que es incapaz de sospechar, y es su credulidad la que lleva al desastre total y, en definitiva, a la muerte. Doña Jacinta, protagonista de *Jacinta se marchó a la guerra*, procura defenderse con un coraza de estoicismo bajo la cual sufre a escondidas su dolor y su derrota; doña Jacinta es uno de los personajes más ricos e interesantes de toda la galería creada por Martínez Mediero, en tanto que ella ha pertenecido a la casta de los poderosos y conoce todas las estrategias que estos aplican y, es evidente, emplea el medio más adecuado para combatirlos, aun a sabiendas de que va a resultar inútil: la ficción. Contrariamente, el Convidado, en la obra del mismo título, adopta la táctica de la sumisión, que tampoco le sirve ante la implacable destrucción a que le someten sus anfitriones; a

fin de acentuar esta actitud, el Convidado es mudo, y su mudez va más allá de una simple incapacidad física. En el Padre y el Hijo, la ambivalencia entre la crueldad y la inseguridad —en realidad, la primera es una forma de olvidarse de la segunda— queda patente en cada frase: "Así aprenderá (el convidado) a no reírse de personas de tanta severidad que lo han invitado a cenar. Nos debe agradecimiento", "Quizá pretenda engañarnos. No debemos fiarnos. No podemos fiarnos de nadie. El mundo está podrido".

La esquematización que acabamos de efectuar del teatro de Martínez Mediero podría dar la impresión de que se trata de un teatro construido en grandes bloques, dogmático, lapidario y, por lo tanto, pedante y deshumanizado. Pero no es así, en primer lugar y por encima de todo, porque Martínez Mediero es un hombre lúcido e inteligente que, si sabe ofrecernos a través de sus obras una concepción de la vida, sabe también que la vida es lo bastante compleja, cambiante y maravillosa para permitir todas las gamas del claroscuro. Y sólo a partir de estas gamas pueden resurgirse los trazos, o los surcos, más definitivos y profundos.

Una obra teatral no se improvisa; quiero decir que para que cobre significado ha de venir arropada dentro de una tradición, y entrañar un paso adelante o un matiz nue-



Margot Cottens y Monserrat Carulla en *Las planchadoras*, por la compañía Morgan de Teatro, dirigida por Antonio Corencia (Teatro Alfíl de Madrid, 1978).

MESA REDONDA: EL NUEVO AUTOR ESPAÑOL

Sobre este tema hemos reunido a Diego Amat, premio Carlos Lemos, pero no estrenado; J. M. Rodríguez Méndez, autor conocido, pero no incluido en las programaciones comerciales; Vicente Olivares, director del Teatre Experimental Català, uno de los pocos grupos que estrenan noveles, y J. A. Benach, de El Correo Catalán, uno de los críticos más jóvenes de la prensa diaria.

YORICK.— ¿Por qué no estrena el novel?

AMAT.— Por una falta evidente de cauces, debido a la mala estructura teatral. En todo caso, yo creo que sólo puede llegar con su obra a un teatro independiente; al comercial es utópico. Este requiere unas obras de consumo; yo no quiero recriminar al autor de consumo, pero sí el que se excluya toda otra clase de teatro.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— En general, se puede decir no por qué no estrena el novel, sino por qué no estrena el autor español. Hay que aclarar que la distinción entre autor novel o no novel es de términos decimonónicos que poco tienen que ver con los que se dicen progresistas. El teatro profesional español tiende cada vez más hacia el monopolio o el oligopolio, el ministerio por una parte y ciertos *trustes* irán cada vez haciéndose más dueños del mercado y los autores escogerán dentro de un mercado común. Culturalmente, vivimos colonizados y además nos gusta.

OLIVARES.— Creo que las dificultades de estreno por parte del autor novel existen, existirán y han existido, y no es un mal de nuestro siglo. Concretamente, y en el novel que nosotros conocemos más detalladamente, existe un término medio de calidad muy bajo en las obras que se nos presentan a lectura. Creo sinceramente que un buen autor nunca encuentra fronteras a sus aspiraciones y que de una forma u otra llegan a representarse.

BENACH.— Decir que el novel no estrena es "antológicamente" un contrasentido porque todos los que hoy estrenan algún día han sido noveles. Bien, esto es menos *boutade* de lo que parece, pues en principio quiero decir que el producto que ofrecen

vo de la misma. Incluso cuando se intenta una ruptura absoluta con la tradición hay que conocerla bien, muy bien, para hacer la ruptura en el lugar preciso y con pleno conocimiento de causa. Manuel Martínez Mediero reconoce explícitamente la influencia de Valle-Inclán y de Txekhov; ésta es una influencia profunda que habría que rastrear en la génesis de cada obra. Desde un punto de vista meramente formal, el teatro de Martínez Mediero es deudor de la rica tradición del sainete castellano que arranca con Ramón de la Cruz y acaba, por ahora, en Carlos Muñoz. Y lo es también, en menor medida, de las innovaciones que al lenguaje dramático ha aportado el teatro francés del absurdo, elaborado en París casi exclusivamente por extranjeros.

Los ingredientes tienen una importancia orientadora, pero lo que cuenta, como es natural, es la manera de cocinarlos, de dosificarlos en una u otra medida. El resultado, en el teatro de Martínez Mediero y ateniéndonos siempre a esta problemática y relativamente válida clasificación de los estilos, podríamos encasillarlo dentro de un realismo que no ha roto aún todos sus lazos con el naturalismo. Eso, que es cierto para *Mientras la gallina duerme* y *Jacinta se marchó a la guerra*, no lo es, empero, para *Relatos de la nueva carreta* y *El convidado*, pieza modélica y vigorosa dentro

de su brevedad contundente ésta última, en donde la deuda con los procedimientos derivados del teatro del absurdo es más evidente. Y al decir procedimientos no queremos señalar afinidades de fondo: *El convidado* es una pieza transparente, de una carga corrosiva perfectamente inteligible para cualquiera.

Manuel Martínez Mediero es un autor joven y su teatro, sin duda, evolucionará; pero aun sin contar con el margen de confianza que por la obra que lleva realizada merece, ateniéndonos sólo a esta obra, hemos de considerarle uno de los autores castellanos más capacitados de la hora presente, y, sobre todo, con una visión más coherente de la realidad que somete a análisis. En sus cuatro piezas, bien distintas entre sí, se puede seguir toda una línea de pensamiento y de sensibilidad: prueba de un esfuerzo de comprensión que el autor ha realizado con autenticidad, honestamente, sin recurrir a soluciones tópicas o falsas, y sin encaramarse a vagas ambiciones que, casi siempre, son sólo síntomas de una básica desorientación.

Yo espero, estoy seguro, que Manuel Martínez Mediero estrenará pronto. Y si no estrenara, le sentiría; no por él, sino por la escena española que, sin duda, le necesita.

Yorick, 25 (1967): 11-12.

estos noveles es, creo, un factor decisivo cara a las facilidades para estrenar. De todas formas, ateniéndome al sentido de la pregunta, creo que, en efecto, el novel no estrena por falta de cauces que faciliten su presentación, y lo que es peor, por un total desinterés en posibilitar dichos cauces.

YORICK.— ¿Fallo de empresario, de compañía, o de público?

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Todo está relacionado, pues es consecuencia de una estructura mercantil. Pero si hubiera jóvenes rebeldes de verdad, que no los hay, si hubiera verdaderos jóvenes independientes se darían cuenta en seguida de la situación que hemos esbozado anteriormente y en lugar de favorecer ese mercado común en que nosotros somos el tercer mundo, se esforzarían en dar una respuesta de tipo, eso, independiente.

BENACH.— Yo veo estos elementos como efectos, no como causas, del problema. No es sólo el empresario. Normalmente, éste tan sólo es sensible a las exigencias de la demanda; en otro caso, no sería empresario.

OLIVARES.— En efecto, no debemos de olvidar que el empresario debe de intentar asegurarse siempre el éxito económico en sus representaciones; por lo tanto, es lógico que no le interese demasiado los estrenos de autores desconocidos.

AMAT.— Se ha traído a Frisch y el público no ha respondido. Supongo que el riesgo aumenta ante ese autor en principio desconocido, cuando el famoso falla a menudo.

YORICK.— También las taquillas son flojas en los programas "de consumo".

AMAT.— Sí, estoy de acuerdo, pues ya que están en igualdad de condiciones, no es un problema de riesgo, sino de elección sin prejuicios.

BENACH.— El hecho de que muchas obras no tengan éxito de taquilla no modifica este esquema mental del empresario, que ante el novel siente el temor de afrontar unos riesgos nuevos a los habituales. En un teatro comercial se presenta actualmente un autor desconocido. Es su primera obra. La comedia en cuestión, concretamente *Coqueluche*, es un habilísimo esfuerzo por reunir todos aquellos elementos de consumo masivo que, teóricamente, dan dinero. Es una antiaportación perfecta. En cuanto a la compañía, está condicionada por su relación con el empresario.

YORICK.— Entonces, según ese esquema mental, quizás llegará el momento en que todos los teatros se hagan cines o bien el criterio habrá de cambiar. Y esta falta de iniciativa o interés sí es algo a achacar al actual empresario español. Otros cauces. ¿Premios?

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— El único premio para una obra teatral es su estreno. El dar premios sin que siga el estreno es un

verdadero crimen, es contribuir a la alienación, a la confusión y al caos.

OLIVARES.— Creo que está demostrado el fracaso de los premios. La frustración del autor novel al ver su obra premiada y no representada es algo de lo que sólo ellos podrían hablarnos. Sólo interesan los premios cuando se refieren a obras representadas, nunca a obras teóricas que han leído cinco señores y que todo termina con un buena cena y unos amables aplausos de los concurrentes. Creo preferible el pateo de un estreno que los aplausos de una cena elegante.

AMAT.— Aunque sea la consabida representación única, es ésta el único sentido del premio.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Bien: cuando, en el mejor de los casos, se da una representación única, resulta que lo que se pretende es que el autor novel siga siendo novel toda su vida.

OLIVARES.— Nadie está de acuerdo en la representación única, ni siquiera los que la realizamos, pero resulta un mal menor.

BENACH.— Es un mal menor y, pese a su poca importancia, hay ejemplos que demuestran el interés que éstas pueden tener para ciertos grupos de público.

AMAT.— Sí, la representación única responde ya al ansia de plasmación de un tex-

to propio sobre el escenario. Pero existe que ni la esperanza de captación de público por la crítica es eficaz, porque al leerse, la obra ya ha muerto en cartel.

BENACH.— Los premios, o se otorgan a través de un mecenazgo o de una aportación oficial, que debiera cuanto menos garantizar esa representación mínima, es decir, algo que vaya más allá del premio en sí. O se entrega a una compañía empresa que la represente. Una de las ayudas posibles sería que las compañías independientes tuviesen el mismo apoyo económico incentivo que las profesionales.

YORICK.— En efecto, recordemos que en el anteproyecto del proyecto de una nueva ley de teatro el Estado otorgaba importantes ayudas económicas a las empresas que estrenasen autores noveles.

BENACH.— Creo que la ayuda a la cultura teatral se hace según unos criterios fosilizados: se trata más de documentar sobre el fenómeno teatral que de animar dicho fenómeno. La frontera de estos criterios viene señalada a lo sumo por un progresismo puramente estético.

AMAT.— Otro cauce es la relación con un grupo determinado que posibilite esa representación.

OLIVARES.— Sí. Como compañía, y situándonos dentro de los grupos de teatro



Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandangá, de J. M. Rodríguez Méndez, por la compañía del Centro Dramático Nacional, dirigida por José Luis Gómez (Teatro Bellas Artes de Madrid, 1978).

(Foto: Jorge Deustua).



Portada del número 34 de *Yorick*, dedicado a los nuevos autores españoles.

independiente, creo que la búsqueda de estos autores noveles resulta en estos momentos una de sus obligaciones fundamentales, aunque dicha labor, al no existir un apoyo o ayuda oficial, termina siendo un fracaso, en general.

YORICK.— Muchos grupos se quejan de la falta de público en esos estrenos noveles.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— El público va sólo cuando le interesa la obra y se entera.

AMAT.— El público no tiene toma de conciencia, por lo general, de lo que significa el teatro; es una cosa muerta, ya está bien con los viejos, y, como contrapartida, el valor de captación de la propaganda se merma por el escaso poder adquisitivo de los grupos.

OLIVARES.— No hemos de olvidar que a todos los factores y dificultades que presenta el estreno de este tipo de obras se une el económico, y que es el determinante en algunas ocasiones del fracaso de grupos, autores y obras.

BENACH.— El público está situado dentro de unos esquemas sociopolíticos. El fallo es de tipo cultural y educativo, e incide en último término en el ámbito político.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Todo depende de la manera de presentarlo; también si se dice que el autor novel fulano de tal estrena la obra premiada con el premio X el público sentirá ciertas reservas ¿lógicas, no? Si no se le hace distinción entre novel, español o chino, el público puede ir.

AMAT.— Por otra parte, y debido un poco a esta precariedad de los grupos, única posibilidad actual de estreno, opino que el autor debe adecuar su obra a un teatro funcional, "pobre" si se quiere, para facilitar su labor.

OLIVARES.— Opino que tampoco hay que descartar la posición de los autores noveles con respecto a los grupos que preparan sus estrenos. Creo que, últimamente, las dificultades que se nos han presentado de cara a nuestras representaciones han venido siempre por parte de los autores. En general, estos, muchas veces, no están capacitados para juzgar con absoluta neutralidad su obra, y si unimos a esto su general desconocimiento de las técnicas teatrales, nos encontramos con posiciones que a veces rayan en lo grotesco y que, a menudo, determina el que se evite el estreno de dichos autores.

AMAT.— Lo que hace falta en esto es una real colaboración entre el grupo y el autor, buscando el equilibrio adecuado para, por una parte, respetar el texto de forma que no pierda el inicial sentido que se le ha conferido y, por otra, es precisa en el autor una cierta ductilidad cara a la visión propia del grupo. Este caso no debiera ocurrir nunca.

YORICK.— Rodríguez Méndez, autor de siete u ocho estrenos y con éxito, sigue comercialmente vetado. ¿Por qué?

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Lo mío es un caso especial que no se puede llevar a

generalización. En realidad, mi retiro obedece en mucho a mí mismo: no he querido pactar o, al menos, pactar en condiciones deshonrosas, y siempre he confiado en que se crearía un verdadero teatro independiente español, y todavía tengo esperanzas.

YORICK.— ¿Ha variado mucho la perspectiva de estreno desde los primeros suyos?

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Cuando yo estrené mis primeras obras, y casi las únicas, comercialmente, claro, había aún cierto sentido teatral en algún empresario y todavía no estábamos en esta carrera desenfrenada hacia el monopolio. Lo español no estaba completamente desacreditado, la fiebre del formalismo no era tan alienante como hoy. Se quería hacer teatro español. Se quería dar la batalla al tradicionalismo teatral. Luego ha venido este desfase: un extranjerismo desatado, un tecnolismo, un obnubilante problema de montajes; total, que nos fuimos apartando de lo principal que es y que era mostrar a toda costa una nueva generación de autores españoles. Ahora ha surgido esa categoría del director-escritor, del teatro cabaret, en fin, todo lo que demuestra nuestras pocas ganas de crear y sólo de arreglar, componer, etc.

YORICK.— El milagro, o la meta de la lucha, el estreno, ya está hecho. ¿Cuál es normalmente la reacción de la crítica ante la obra novel?

OLIVARES.— Creo que, para referirnos a la crítica, deberíamos distinguir entre el concepto crítica teatral o bien la crítica que nos vienen sirviendo los distintos periódicos y revistas. Yo creo que la crítica actualmente, me refiero al teatro, no posee un mínimo de conocimientos y se deja llevar por conceptos interesados que tergiversan la posición respecto a los lectores. Creo que no resulta difícil leer entre líneas en cada crítica, la posición, intereses particulares, etc., de los señores críticos. Con respecto a los autores noveles, creo sinceramente que mantienen una total indiferencia que corrobora claramente lo que señalo, y ya no hablemos de los grupos que tras improbos esfuerzos consiguen poner en escena un autor novel... También existen excepciones, claro.

BENACH.— Bien, la crítica normalmente se estila entre esa indiferencia o el paternalismo. De todos modos, creo que hace tiempo se han producido ciertas manifestaciones de una crítica que se muestra exigente con el autor novel, señalando sus defectos con sincero ánimo de proyección y de servicio.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Estoy de acuerdo. De un tiempo a esta parte, parece ser que la crítica está dejando de ser un poco informe jurídico para ser efectivamente un comentario valorativo,

y siempre subjetivo, por supuesto, de la obra. Es esto quizá en lo que ha influido favorablemente esta situación caótica en que estamos viviendo. O sea que cada vez hay menos críticos jueces y más críticos críticos.

YORICK.— No obstante, ¿se la apoya como debiera, por regla general?

BENACH.— No, no como merece. Incluso a veces el mismo crítico la considera inútil por la desaparición de la obra al aparecer la crítica de ella.

AMAT.— Yo creo, al respecto, que, en principio, si la obra se quiere realizar hacia el exterior, uno de los medios es esa crítica. Y también es valiosa para nosotros mismos, como un contraste de afuera.

YORICK.— ¿Qué papel correspondería pues, en rigor, a la prensa diaria?

BENACH.— La prensa diaria, al margen de la crítica, puede tener un importantísimo papel en orden a tratar como información de actualidad la actividad de los grupos teatrales y las aportaciones que estos nuevos autores, por el medio que sea, comercial o independiente, intentan llevar a cabo. No basta con hacer una crítica, es un fenómeno cultural y como tal debe estar incorporado a los centros de interés informativo del periódico: entrevistas, crónicas, artículos de todo tipo.

YORICK.— ¿No sería, quizás, una labor positiva que los propios autores se unieran para formar ese grupo que estrene obras noveles?

AMAT.— Sí. En primer lugar, la acción de un grupo es siempre más fuerte que la individual. También así evitaríamos las suspicacias de algunos sobre nuestro propio interés en el estreno. Pero también creo, justo es decirlo, que nuestro tan traído y llevado "individualismo ibérico" podría hacerlo reventar fácilmente.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ.— Esto es imposible. Efectivamente, la lucha contra el monopolio sólo puede darse creando otro monopolio de signo contrario. Es la lucha sindical, pero yo he hecho intentos de unión con los autores de mi generación y ha resultado imposible porque todos ellos, excepto yo, creen en las estructuras oficiales del país y su sueño sigue siendo estrenar en el teatro María Guerrero.

BENACH.— Creo que una agrupación de autores noveles, por el simple hecho de ser noveles, tendría una eficacia muy problemática, por la lógica heterogeneidad de su producción. Lo que sería más interesante es lograr que esa unión entre estos autores tuviera en común un sentido de compromiso en su obra de creación y una actitud verdaderamente experimental.

EL CRÍTICO ANTE EL AUTOR NOVEL

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Parece ya un tópico trillado y manoseado el hablar del autor novel y de sus pocas posibilidades para estrenar en España. Me refiero, claro, al estreno dentro del llamado régimen comercial. Por otro lado, cualquier persona teatralmente activa, inquieta, es consciente de la revalorización del autor joven español. Una revalorización que no resuelve el problema, que no le lleva a los escenarios, que no le abre el cauce adecuado, pero que sirve desde luego para apuntalarle y de ahí escupirlo a la cara de las muchas personas involucradas en el meollo.

Sin embargo, hay un aspecto al cual hoy quisiera referirme. Y es lo que el crítico teatral —al que de verdad le interesa el *hecho teatral* y se preocupa e informa, profundiza y analiza— piensa de la cuestión al cabo de un año, por ejemplo, a lo largo del cual ha

visto un buen número de espectáculos. Este crítico, consciente de su misión —sin entrar en su mayor o menor valía— aprehende rápidamente que el número de espectáculos huecos, faltos del mínimo rigor crítico, adocenados en su concepción y montaje es muy superior al de aquellos otros espectáculos que de verdad merecen subir a un escenario.

Sentado en la butaca, la obligación profesional hace que uno vea una noche sí y otra también obras con títulos distintos pero hechas de los mismos mimbres. La más absoluta carencia de imaginación teatral, de inquietud escénica, preside la mayor parte de las obras que aquí se estrenan. Eso cuando no se trata de la nefasta —en todos los sentidos— serie de vodeviles del peor gusto, que sólo consiguen "perfeccionar" la deformación del espectador español. Esta vergonzante situación se repite una y otra vez. Y sin embargo, una y otra vez vuelven a subir a nuestros escenarios los mismos autores y las mismas obras. Con ello quiero decir ante todo que es absurda —pero es— esta manifiesta desigualdad de oportunidades. Pese a que algunos críticos repiten una y otra vez a lo largo y ancho de sus comentarios que *no*, que *no* y *que no*, que ese teatro ya no interesa en absoluto, la oportunidad no llega nunca, o casi nunca, cara al nuevo autor indígena.

El empresario teatral sigue buscando (?) el éxito fácil y seguro, y nada quiere saber del nuevo autor. (De ahí que lo realizado



Guadaña al resucitado, de Ramón Gil Novales. (Foto: Barceló).



Oratorio, de Alfonso Jiménez Romero, por la compañía Teatro Lebrijano, dirigida por Juan Bernabé (II Festival Internacional de Teatro de Madrid, 1971).

por Pablo Garsaball en la temporada inicial del Teatro CAPSA sea un hecho positivo pero totalmente desusado por estas latitudes). Más de una vez me he referido a la falta de cauces teatrales en que se mueve (?) el teatro hoy en España. Esta situación pesa y dificulta la labor del nuevo autor. ¿Cómo llegar éste a los escenarios comerciales? ¿Cómo conseguir que un empresario o una compañía "se arriesgue" con su obra? ¿Qué hacer entonces? El autor forzosamente ha de pasar por el aprendizaje de ver su texto sobre el escenario, de cotejarlo cara al público. Por otra parte, a un autor que no haya pasado por esta experiencia, en verdad no tenemos derecho a pedirle una obra teatral poco menos que perfecta.

Lo que a uno le enerva y acaba por sacarle de quicio es el ver y comprobar —por la falta de público en las siguientes representaciones— cómo se estrenan textos esencialmente malos y trillados y que *a priori* —y *a posteriori*, claro— ya no funcionaban. Quienes pedimos al teatro un mínimo de consistencia, de "verdad", no nos conformamos con el teatro adocenado que solemos sufrir. Además, hay por ahí autores de notable valía, autores —Martínez Mediero y su *El último gallinero*, Gil Novales y su *Guadaña al resucitado*, Alfonso Jiménez y su *Oratorio*, los Miralles, López Mozo, Teixidor, etc.— que, pese a demostrar en los contados contactos que han tenido con el público sus verdaderas posibilida-

des, su válido substrato teatral, siguen anónimos cara a un público mayoritario.

¿Qué nombres jóvenes de una nueva generación teatral podemos hoy citar? Creo que sólo Alonso Millán está entroncado en el teatro de programación normal. Lo que hay que decir es que existe —y da muestras, pese a todo, de su existencia— una generación de autores nuevos españoles. Pero esta pléyade de hombres —unidos

más allá de sus edades por su "circunstancia teatral"— han sido mal e injustamente tratados. Varias son las causas que concurren y determinan su no subida a nuestros escenarios. Por un lado, el nefasto sistema comercial del país, que sólo aspira a conseguir éxito económico. Por otro, la desesperante comodidad de un público, de una sociedad de consumo fiel a un tipo de teatro y poco propicia a llevarse sorpresas. Y, además, la realidad incuestionable, como decía Adolfo Marsillach, del "enfrentamiento natural de estos autores con la censura". Ante estos hechos, y dentro ya de unas conocidas coordenadas, nos hemos acomodado todos —autores, cierto público y cierta crítica— a unas representaciones minoritarias, de cámara y ensayo y casi siempre mediatizadas. Representaciones que albergan un sector de público muy concreto y en general "fiel". Pienso que en verdad ello conlleva el sistemático y paulatino distanciamiento de los otros sectores normales de público. Sí, del mal el menos...

¿Dónde estará la solución al problema? Podría estar en la unión auténtica de unos cuantos hombres clave. En el esfuerzo de gente como Adolfo Marsillach, y claro, en la cristalización por parte del Estado de un verdadero —con todo lo que ello entraña— T. N. de Cámara dedicado a estos nuevos autores, a *salvar* aquellas dificultades de empresa y de público a que antes me referí. Pero a este tema, a la conexión T. N.-autor nuevo, en este mismo número se refiere J. A. Benach. Mientras, convengamos en lo rutinario que hoy resulta sentarse en una butaca y presenciar la casi totalidad de los estrenos teatrales.

Yorick, 39 (abril 1970): 71-72.



El último gallinero, de Manuel Martínez Mediero, dirigido por Luis María Iturri (estrenada en el III Festival de Teatro de Sitges, 1969).

YORICK PROMOCIONA: LUIS MATILLA

RAMÓN POUPLANA SOLE

Breve biografía personal

Nazco en San Sebastián durante los últimos meses de la guerra civil. Todavía no he podido comprobar si el ruido de los bombazos y el penetrante sonido del cornetín de órdenes con el que se iniciaban los partes de guerra pudieron influir en mi subconsciente. No odio a los "rojos".

Formé parte del Teatro Universitario de la Facultad de Derecho y de otros conjuntos de cámara de Madrid. Realicé versiones castellanas de varias obras de William Saroyan. Ingreso en la Escuela de Cinematografía, pero las excesivas corrientes de aire reinantes en el edificio me ponen rápidamente en la calle. A lo largo de dos años simultaneo mis colaboraciones en el diario *Madrid* con el cuento y la novela. Empiezo a escribir teatro en 1966.

Actualmente, trabajo como ayudante de dirección, con lo que consigo comprar algunas horas para escribir. Todavía no tengo úlcera de estómago. Cada vez duermo peor.

¿Por qué escribes teatro?

Necesitaba expresarme, en ese habitual proceso que en mí se inició a los diecisiete años. El teatro, con todas sus limitaciones, me parece mucho más sugestivo, particularmente en estos momentos en los que un autor puede fusionarse con todos los elementos que intervendrán en el futuro montaje en un intento por lograr desde su punto de partida el espectáculo total.

Autor de teatro

Luis Matilla es un autor de teatro ideológica y físicamente joven. En su natural apertura a la sociedad en que vive, cercano, capta con sencillez y minuciosidad, frase por frase, gesto por gesto, palabra por palabra, todo el sentir trágico de la existencia y convivencia humanas.

Consciente de la inviabilidad de una crítica abierta de los hechos observados, ya que

posteriormente deberá adaptarse a las exigencias de una censura, procede ordenadamente a la estructuración metódica del contexto problemático a exponer. En la construcción de sus piezas teatrales, elige una situación simple, real o paradójica, luego mediante la incorporación de un diálogo extraído del habla cotidiana, de unos silencios mímicos (expresión de lo indecible), con la interpolación al límite de la situación planteada inicialmente y este humor negro tan propicio del carácter ibérico, irá, literalmente, creando el clima teatral preciso para la comunicación sensorial e intelectual con el público.

La urgente necesidad de libertad de pensamiento, conducta y expresión que advierte Matilla para su realización humana y artística nos la infunde a través de su invención teatral. Personajes como Kos (*El Piano*) y Él (*El Observador*), antihéroes de la tragedia contemporánea que, sometidos a una constante opresión externa, terminarán siendo seres psíquicamente anormales con un comportamiento maniaco y obsesivo, inútil a esta sociedad en pro de la cual se levantaron un día, en defensa, tal vez utópicamente, de los derechos humanos, llevan densamente sintetizado el sentir dolido de una realidad presente para el autor y muchos de nosotros.

El Piano y *El Observador* son dos obras muy interesantes por la creación de un clima teatral perfecto. Su martilleante ritmo lingüístico transmite al espectador un estado opresivo similar al de los protagonistas, logrando una auténtica viabilidad del texto. ¿Teatro del absurdo? ¿Influencia de Beckett? Sí, naturalmente, pero con personalidad propia.

ELLA.— (*Bajando la voz.*) ¿Por qué has entrado en el dormitorio?

ÉL.— Cumple con su misión.

ELLA.— (*Protestando.*) Pero no te puede observar desde tan cerca.

ÉL.— Es posible que sí pueda.

ELLA.— (*Asustada.*) Tú no has hecha nada tan grave.

ÉL.— (*Pasando el brazo por sus hombros, le da unos cariñosos golpecitos en un intento de calmarla.*) Claro que no, claro que no hice nada tan grave.

ELLA.— Tienes que llamar a la brigada de observación. Es fácil que todo sea un error.

ÉL.— No, no lo es. Ellos se guían por normas como éstas.

ELLA.— Llama, llama de todas formas. Así nos quedaremos más tranquilos. Anda.

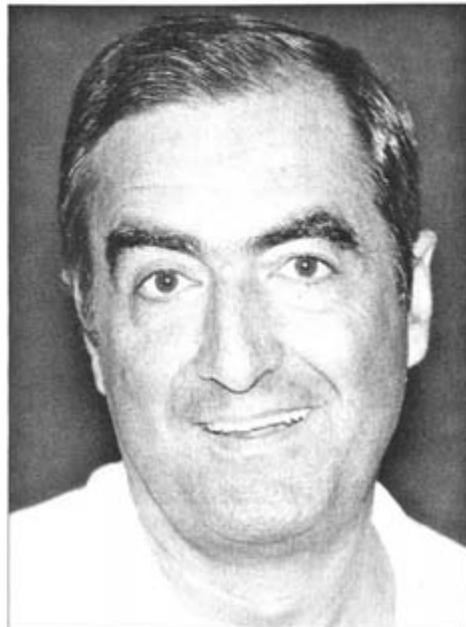
ÉL.— ¿De verdad crees que nos quedaremos más tranquilos?

(*El observador*)

¿Pesimista? No, aunque muy lejano, siempre queda un aliento de esperanza.

Kos.— (*Sin fuerza.*) Un día caerán los precinctos, y entonces...

(*El piano*)



Luis Matilla (Foto: Chicho).

Forzado por las circunstancias legislativas, recurre a la alegoría, al simbolismo en los personajes, a las transposiciones históricas y geográficas, a metáforas y a los giros estilísticos precisos para evitar la marginación ideológica de su teatro, en la difícil pugna literaria por denunciar lo censurable.

Esta arriesgada lucha a nivel de intelecto que mantienen autor-censor en pro de una libertad de comunicación por parte del primero y la depuración moral por parte del segundo exige del autor un alambicado desarrollo formal en sus medios de expresión, capaz, por sí mismo, de metamorfosear los pensamientos más claros y elementales hasta alcanzar el pernicioso grado de ininteligibles por exigir del espectador-lector un esfuerzo mental imprevisible. Léase *Post Mortem*.

¿Posees un lenguaje propio?

El hombre lucha por romper sus ataduras generacionales, la publicidad hace en muchos casos nuestras decisiones absurdas. Este hombre nuevo necesita un lenguaje diferente que le plantee las nuevas situaciones.

Deberemos encontrar una expresividad propia que, desde mi punto de vista, se encuentra en los Marcos de Obregón, en las Celestinas, en los Buscones, en todas nuestras tragicomedias.

A la búsqueda de un lenguaje nuevo capaz de reflejar por sí mismo las situacio-



El hombre de las cien manos, montaje dirigido por Antonio Guirau (Teatro Español de Madrid, 1969).

nes descubiertas en su incesante observación de la sociedad actual, recopila e investiga el habla cotidiana del vecindario, el lenguaje tradicionalista de la tertulia de café y este sintetizado diálogo de la cinematografía y la publicidad. Con todo ello, constituye un lenguaje que, siendo académico por la aplicación correcta de sus términos, resulta de un gran dinamismo por la facilidad de comprensión y la cortedad de sus expresiones. Utiliza un léxico sencillo y elemental que le permite un fácil acercamiento a todo tipo de espectador. Este nuevo lenguaje, en proceso de investigación, es una aportación muy válida a las posibilidades de popularizar el teatro de vanguardia.

TRANSEÜNTE.— *¿Y si fueran familia?*

HOMBRE.— *No. (Mostrando un papel.) Número diez: Inquilinos: señorita Clif y señorita Onfi.*

ESPOSA.— *Está claro, al Comité no le cabrá duda alguna.*

HOMBRE.— *(A la esposa.) ¿Usted ha besado alguna vez a otra mujer?*

TRANSEÜNTE.— *(Servilmente protector.) No tiene ningún derecho a...*

HOMBRE.— *Ella no es la esposa de mi jefe.*

JEFE.— *No debes contestar a esa clase de preguntas sin que antes esté nuestro abogado presente.*

HOMBRE.— *(Al Jefe.) Y usted, ¿ha besado a algún hombre?*

JEFE.— *(Sorprendido.) ¡Cómo se atreve!*

HOMBRE.— *¿Nunca, nunca?*

JEFE.— *(Mecánicamente.) Bueno, no sé. Tal vez... en los banquetes. Al hacer entrega de la medalla conmemorativa de los cincuenta años de trabajo con la empresa. (Señalando la ventana.) Pero no tenían nada que ver con esos... ¿Qué se piensa? Hay que besar a los obreros para que crean que les está uno agradecido.*

HOMBRE.— *¿Qué se siente?*

JEFE.— *¿Qué se va a sentir besando a un obrero?*

HOMBRE.— *No lo sé, por eso se lo pregunto.*

ESPOSA.— *(Apartando ligeramente al Jefe.)*

¿Por qué sigues hablando con él? No ves que es comunista.

JEFE.— *(Digno.) Los hombres públicos debemos dar cuenta de nuestros actos.*

ESPOSA.— *¿En la calle?*

JEFE.— *No, claro. En la calle no.*

(La ventana)

Matilla nos ofrece otra vertiente creativa muy arraigada a la tragicomedia española y al esperpento de Valle-Inclán. La integran cuatro farsas (*La ventana*, *Una dulce invasión*, *Funeral*, *El adiós del mariscal*). Estas farsas dramáticas son tragedias de inicio violento sostenidas por personajes guñolescos. Escritas con mucha ironía y sarcasmo, desarrollan un fondo de crítica social. Tras las carcajadas, y a través de grandes posibilidades plásticas, permiten una aproximación directa del teatro a este público que se desinteresó por él.

AYUDANTE.— *Sus últimos pensamientos fueron para la Patria.*

BRIGADIER.— *Para la justicia.*

AYUDANTE.— *Para los pocos que sufren.*

BRIGADIER.— *Para los muchos que viven.*

VIUDA.— *(Extrañada.) El nunca pensó tanto.*

BRIGADIER.— *Muchos hombres lo piensan todo en sus últimos momentos.*

VIUDA.— *Tal vez hablan sin darse cuenta ya.*

BRIGADIER.— *Eso no es asunto nuestro. Lo único que debe importarnos son las palabras.*

VIUDA.— *(Sin ningún convencimiento.) Sus palabras...*

BRIGADIER.— *Y las nuestras.*

(El adiós del mariscal)

Proyectos personales

Junto al escultor Mario Ortiz y al escenógrafo Gerardo Vega intento plantearme una primera etapa de trabajo. Esta colaboración irá creciendo a partir de ideas literarias y estéticas hasta tal punto que unas informen el crecimiento de las otras y llegar a producir un resultado total en el que sea imposible diseccionar cada uno de los elementos que intervinieron en él.

Luis Matilla es un auténtico hombre de teatro, con una visión ajustada y progresista del fenómeno teatral.

Lista de obras y temática de ellas

Una guerra en cada esquina. Tosca, Esmeralda y María pertenecen al servicio "Amor en campaña". De tal manera se han acostumbrado al caos de la guerra que su mayor preocupación radica en ese fatídico día en que estalle la paz.

El funeral. Tres generaciones lucharán para lograr su primacía en la solemne lectura ante un único ataúd.

La ventana. Un pueblo defiende la moralidad en beneficio de sus intereses (religión, salud pública, justicia...), en contra de la auténtica convivencia de dos seres humanos (lesbianas).

El piano. El enfrentamiento de un artista a los condicionantes sociales, por ser útil a su pueblo.

El observador. Hasta la intimidad del dormitorio de una pareja llegan los observadores. La pareja acaba por aceptar la opresión.

Una dulce invasión. La lucha estéril por los ideales frente a la burocracia organizada de una sociedad capitalista.

Post mortem. En una sociedad imitadora del "progreso" de otros pueblos, una pareja intenta librarse de la masificación. Tan sólo logrará, en su huida, arrastrar angustiosamente los símbolos causantes de su frustración (la generación anterior).

El adiós del mariscal. Es preciso falsear la verdad de la muerte del mariscal en defensa de una moral política.

Obras estrenadas

Funeral. TOAR de Lérida.

El hombre de las cien manos. Teatro Municipal Infantil de Madrid.

El observador. (Premio Delfín). Festival de Teatro Nuevo de Valladolid.

El piano. Joven Teatro Español.

El adiós del mariscal. Joven Teatro Español.

Yorick, 41-42 (julio-agosto 1970): 54-56.

CON RICARD SALVAT, DIRECTOR DEL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

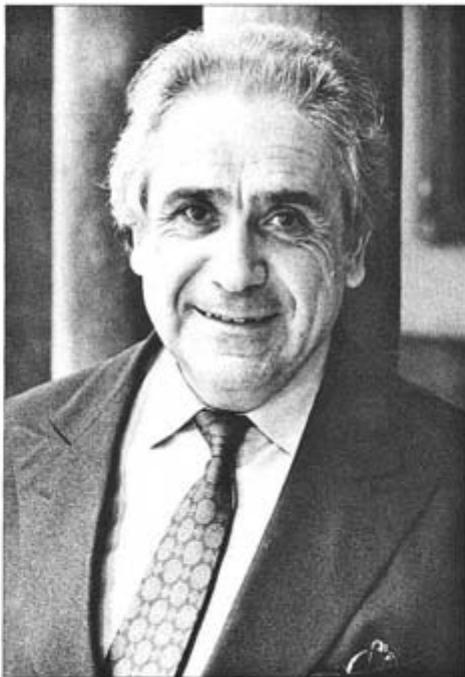
No vamos a estas alturas a poner en tela de juicio la mediocridad que preside el desarrollo de la vida teatral en Barcelona. A todos los niveles, el panorama que se ofrece en el ámbito teatral es pobre y desangelado. Pero, por otra parte, se esta produciendo un fenómeno que tal vez a la larga pudiera llegar a ser positivo. Me refiero al tenso clima creado en torno al Teatro Nacional aquí radicado y que si en su primera etapa —etapa Loperena— vivió entre la mayor de las indiferencias imaginables, ahora, desde que al frente está Ricard Salvat, lo hace —lo está haciendo— en una constante polémica. En el núm. 43 de Yorick, y a través de un amplio extracto de prensa, reflejábamos los pormenores de esa situación, los “pasos” seguidos para la designación del nuevo director. En más de un momento reflejamos la desorientación que intuíamos en las relaciones Administración-T.N. de Barcelona. Y en ese clima Salvat tomó posesión. A partir de esa circunstancia, la tensión, en vez de relajarse, parece seguir creciendo. Desde las páginas de diarios y revistas, las gentes válidas de aquí —los integrantes de la cultura catalana— se refieren una y otra vez al T. N., a Salvat, a su gestión. Dentro de todo ello pareció bastante clarificador la serie de tres trabajos publicados en La Vanguardia —días 4, 6 y 7 de febrero— por nuestro colaborador Fernando Monegal, centrados en Loperena, Chic, Schroeder y Salvat, piezas claves de todo este proceso. Nunca Ricard Salvat, con toda su enorme personalidad e implicaciones de toda suerte, estuvo tan “polemizado”.

En Yorick hemos querido charlar largo y tendido con Salvat. Al hacerlo, no he buscado el trabajo polémico, por lo menos a nivel de anécdota, sino que he intentado ahondar en lo posible en las raíces del Salvat-hombre de teatro. He buscado conseguir dar una visión de la forma de trabajar de este director aparentemente sereno y

sólido, de su opinión acerca del teatro clásico, de los nuevos autores, del actor español, de la crítica en nuestro país, de los objetivos de un T.N. He pretendido que los que lo conocen menos, que aquellos que ven en Salvat, ante todo y por encima de todo, un hombre no-conforme con un estado de cosas, conozcan también los razonamientos de su trabajo. Para todo ello, he hablado con Salvat un buen puñado de horas, allí en su casa, rodeado de libros, papeles, cuadros, fotos. En algún determinado momento su seguridad parecía declinar, su genio cobraba vida. Creo que hay unos últimos compartimentos en lo más profundo de este hombre a los que juzgo difícil llegar. Son como cartuchos de reserva. Pero yo diría que me he “enfrentado” a un Salvat más humanizado que otras veces, un tanto más abierto, y mucho más matizado desde luego. Hay algo que sí observo le obsesiona: la relatividad del tiempo, el pedir casi a gritos que le dejen trabajar, que no le juzguen hasta el final. ¿Y dónde está “el final”?

G.P.O.— ¿Qué crees han significado los éxitos de *Las criadas*, del *Tartufo* y del *Marat*?

R.S.— Los éxitos de un teatro diferente comportan, a mi entender, algo muy interesante, y es que el empresario pierde el miedo a la nueva forma de teatro. Ahora bien, creo que estos éxitos son posibles gracias



Ricard Salvat (Foto: Barceló).

a otros anteriores. Aquí abrimos el camino con *Ronda de mort a Sinera*, y luego con *La bona persona de Sezuán*. En Madrid abrió el fuego la campaña de Marsillach con *Después de la caída* y *Pigmalión*. Están también algunos espectáculos del María Guerrero, como la trilogía de Valle-Inclán. No hay que olvidar la influencia de Tamayo, con sus *Divinas palabras*; la de *La casa de Bernarda Alba* (Bardem) y *Bodas de sangre* (Cavalcanti), montados por la Compañía de Maritza Caballero; los espectáculos de Luis Escobar, *Te espero en Eslava* y *Las salvas en Puente San Gil*, de Martín Recuerda. Y también el éxito en Madrid de *La camisa*, de Olmo (González Vergel). El cambio creo que se produce a partir del 66, en que los empresarios van perdiendo el miedo. Así hasta llegar a aquellas obras. Por ejemplo, sin *Tartufo* no se hubiera producido el éxito de *Castañuela 70*. De todas formas, éstas son, y esto es lo terrible, excepciones que confirman la regla.

G.P.O.— ¿Qué determina el que la gente acuda en cantidad a ver esos espectáculos y no acuda a otros de calidad similar o superior?

R.S.— Para que se produzca el éxito, deben darse una serie de factores. Sociológicamente, me ha dado que pensar el que tras nuestro éxito con *Ronda* no viniera gente a ver *Las moscas*, de Sartre; el que tras el éxito de Marsillach con *Marat* y el espectáculo Sartre, no fuera la gente a ver su *Malentendido*. En el caso de los dos montajes de Marsillach —Sartre y Camus—, con los mismos nombres y una categoría de espectáculo muy similar, no acabo de entender que uno funcionara y el otro no. ¿Qué ocurre? En Barcelona, la gente, en principio, no acude al teatro, a no ser que se trate de un “suceso” teatral. En *La bona persona de Sezuán* la gente fue “ayudada”, quizás que entre otras cosas, porque era la primera vez que TVE hablaba de teatro catalán y también porque *Triunfo* le dedicó dos páginas, primeras dedicadas a un espectáculo teatral.

G.P.O.— Pasemos a otro punto. ¿Qué opinas tú de la nueva generación de autores españoles?

R.S.— El teatro español actual posiblemente empieza en la generación del 51. Un gran predecesor de esta generación de teatro realista es Buero Vallejo y su *Historia de una escalera*. A mi modo de ver, ha olvidado demasiado a Valle Inclán y Lorca. El único que está influenciado por ello, y por eso a mí me interesa mucho, es Espriu. Ahora la nueva generación *underground* sí lee a Valle o lo ha visto representado. De los años 20 lo que hoy nos interesa es Valle, que entonces no se consolidó. Yo no encuentro demasiado interés en estos autores, en el sentido de que no tienen inquietudes y deseos de romper moldes.



Ronda de mort a Sinera, por la compañía Adrià Gual. (Teatro Beatriz, 1966).

No viajan demasiado y no tienen contactos con otros autores.

G.P.O.— ¿Qué es para ti la crítica de teatro en España?

R.S.— Te diría, como Eliot en su libro, que la crítica debe ser un elemento recreador que ayude al creador a encontrarse a sí mismo y a orientarse. Nunca un señor que te pasa factura. Aquí hay una tendencia a que te digan "esto está mal", y no te lo justifiquen. Contrariamente a lo que tú dices, yo no me he metido con "la crítica joven". Me he referido a uno o dos de ellos, porque a mí lo que me desespera es que no me digan en qué me equivoco cuando me equivoco. Tardé 15 años en decidirme a hacer teatro profesional porque no me encontraba preparado. Incluso ahora, aún tengo ciertas dudas. No creo estar preparado aún para montar un Shakespeare. Nunca pequé de irresponsable y antes de hacer una cosa, la medito mucho. Entonces, que venga un señor y te diga que eso no vale sin decirte el porqué, es que no ayuda y desorienta mucho.

G.P.O.— Pasemos a otro punto, Ricard. ¿Qué debe ser para ti un Teatro Nacional? ¿Cuáles sus funciones?

R.S.— Creo que, ante todo, es un servicio público, o sea que debe estar al servicio de la comunidad en la que está enclavado. Esta comunidad debe encontrar en el teatro una respuesta a los problemas que le preocupan a todos los niveles. El teatro viene a ser un intento de explicación del porqué de

nuestro estar en el mundo. Entonces, un T.N. debería dar una visión de lo que las voces más autorizadas que se han expresado teatralmente han dicho sobre estos problemas a lo largo de toda la Historia. Y también, al menos pienso que sea así en el T.N. de Barcelona, la visión que los autores de hoy dan del mundo actual. Pero eso he querido empezar intentando clarificar esa preocupación con dos autores clásicos. Aquí, en Barcelona, el problema es mucho más complejo, pero yo tengo un plan muy decidido y muy trabajado, y seguiré adelante con todo margen de errores. Espero que si a la Administración le interesa que continúe y a mí también me interesa, y podemos trabajar un tiempo, entonces sí se podrá hablar. Ahora es sólo un período de tanteo. Creo que sólo llegaremos a tener un verdadero T.N. el día en que podamos tener un local propio en el que como mínimo existan dos o tres escenarios y en cada uno de ellos se represente cada noche un espectáculo diferente. Todo lo que no sea eso no son más que aproximaciones. Se debe poseer un repertorio, y entonces llegaremos a lo que ocurre en la Comédie Française, en el T.N.P. de París o en el T.N. de Estocolmo, en que en una temporada se pueden ver 8 ó 10 espectáculos entre los que hay textos clásicos, modernos y contemporáneos. Este es, a mi entender, el verdadero sentido de un T.N. He aceptado estar en el T.N. porque creo que puedo ayudar a crear este repertorio, a poner las

bases de un T.N. a la europea. Es urgente, pues, crear un repertorio de Lope, en el que nosotros expliquemos al mundo cómo hay que dar Lope, o Calderón, o Valle-Inclán, o Lorca, y luego ya impondremos a nuestros nuevos valores. Esto lo debemos hacer nosotros y nadie más que nosotros, y hasta ahora no se ha hecho de una forma seria y concienzuda. (El último Lope de González Vergel es una muy importante aproximación a todo eso.) Es vergonzoso que en Alemania se estén dando una serie de obras de Lope y Calderón que aquí ni se conocen. Es increíble que *La lozana andaluza* no haya subido a un escenario español, que *La Celestina* no se haya dado en su totalidad. Por creer todo esto he hecho *La filla del mar*, de Guimerà, con respecto a Cataluña, y *El caballero de Olmedo*, de Lope, por lo que respecta al repertorio castellano. Creo que hasta que no logremos esto haremos el ridículo internacionalmente.

G.P.O.— ¿Cuál es tu postura frente a los clásicos y cómo crees deben abordarse?

R.S.— Yo tengo dos posiciones. Creo que en este momento en que no hay una tradición moderna de espectáculo teatral, en parte porque nunca ha habido grandes directores —no hemos tenido un Coppeau, un Piscator, o un Stanislavski, etc.—, lo que urge es informar. Esto no quiere decir que tengamos que dar un texto clásico como en su época, porque no sabemos cómo se hacía en su época, puesto que no nos preocupamos entonces de formar algo paralelo a la Comédie Française. La consecuencia de todo esto es que aún no sabemos cómo se deben hacer los clásicos. Es absurdo hablar de Museo cuando lo que ocurre es que se ha hecho mal. Me parece que hemos decidido llamar Museo a una manera aburrida de hacer los clásicos. Parto del principio —que supongo escandalizará, como escandalizó el que yo no considerara clásico a Pitarra— de que creo urgente la reconsideración crítica de nuestro teatro del Siglo de Oro, porque se ha admitido que es un valor establecido de una gran categoría, y quizás no acaba de ser verdad en su totalidad. El teatro clásico español es importante, pero no tanto como nos han hecho creer. Es un teatro castrado por la censura de la Inquisición. Hay muchos textos que aquí no se han hecho y otros, como *Fuenteovejuna*, que no se han acabado de hacer. Cuando hayamos creado una tradición de textos más o menos objetivados, entonces podrá venir la etapa de investigación total y de renovación. Yo lo que quisiera hacer es aproximarme —*mutatis mutandi*— a lo que hizo Giorgio Strehler con el Piccolo: ir investigando sobre los textos. Pero a él nadie le ha echado en cara que montara una obra de un autor milanés escrita en dialecto. ¿Cómo pueden echarme en cara a mí que monte Guimerà?

G.P.O. — Al montar un clásico en un T.N., ¿crees que debe darse tal y como está en el texto o mejor hay que hacer un trabajo de acercamiento?

R.S.— Esto dependerá del director. Yo nunca sabré hacer otra cosa que no sea aproximármelo a mí. Si se trata de un director-ilustrador, hará una "ilustración"; y si es un director-creador, sin poderlo evitar hará una creación en algún aspecto. El Goldoni de Strehler, sin dejar de ser de Goldoni, era un Goldoni-Strehler.

G.P.O.— En tu caso, ¿podemos hablar de un Guimerá-Salvat?

R.S.— No soy yo quien lo debe decir, sino la crítica. Creo que entre Fábregas y yo hemos aportado elementos fundamentales al texto de Guimerá, sin los que pienso no hubiera tenido tan buena acogida la obra.

G.P.O.— Al plantearte *La filla del mar*, ¿intentaste acercarla a la sensibilidad de hoy?

R.S.— Me planteé la obra eliminando aspectos anecdóticos para así dejar la esencia, que me parece intocable en las adaptaciones de un T.N. En *La filla del mar*, creo que hemos conseguido eliminar bastantes características de la escuela declamatoria catalana que había llegado a convertirse en un lugar común. Para *El caballero de Olmedo*, de Lope, he tenido la suerte de contar con la cooperación de Eduardo Blanco Amor, amigo íntimo de Lorca, buen conocedor de la generación del 27, de Cipriano Rivas Cherif, de Marga Xirgu, etc. El me ayuda a reencontrar un poco la tradición.

G.P.O.— ¿Qué otras funciones debe asumir un T.N. más allá del montaje?

R.S.— Creo que la forma ideal es la de la época de Jean Vilar en el T.N.P. francés. Sociológicamente hablando, el T.N. debe continuar su acción pedagógica y cultural tras la representación. Esto debe hacerse a varios niveles de aproximación. Por ejemplo, para romper barreras entre público y gente de teatro, he propuesto que en la Carpa de Hospitalet hubiera baile tras la función en el que se juntaran actores y público. El teatro debe ser un poco una gran fiesta social, pero para ello se debe tener un gran local teatral, con una serie de dependencias aptas para todo ello. Todo esto lo tengo en proyecto y espero irlo consiguiendo poco a poco. Hoy estoy contento con los resultados obtenidos. Viene mucho público y me parece que hemos habituado a la gente a ir al T.N.

G.P.O.— ¿No crees, Ricard, que la labor del T. N. es llevar al teatro a un público obrero, acercarlo de verdad, no en el sentido tópico de muchas veces?

R.S.— Sí. Pero esto es un largo camino y de momento me parece interesante que trabajemos a los precios que lo hacemos, y

que haya un día que la butaca de platea valga 45 pesetas. Gracias a eso he podido ver personas que nunca había visto en mis espectáculos y casi te diría que ni en los ajenos. A mí me gusta mucho observar a la gente, y hemos incluso fotografiado al público. De ahí observamos que para algunos debe ser un problema pagar hasta el poco dinero que pagan. Pero el hecho es que van, incluso varias veces. Habría que hacer una encuesta rigurosa sobre la tipología del público que viene a vernos.

G.P.O.— Háblame de la programación, del cómo y porqué de la misma.

R.S.— Yo, hasta ahora, hacía una programación que se pretendía europea. Eso se puede hacer cuando el dinero que se arriesga es propio o de unas gentes que están de acuerdo en ello. Pero con dinero ajeno, que es de la colectividad, pienso que no se puede hacer lo que se quiera, sino que es necesario ponerlo al servicio del bien común. Yo doy Guimerá porque creo que en ese momento es útil para la formación de un público. Si lo es Lope, hago Lope. Estoy apuntando mi línea, pero nunca diré: "Esta es mi línea". Mi gestión en el T.N. será tras *La filla del mar*, *El caballero de Olmedo*. Luego dos autores modernos. En catalán, Melendres —será en concreto *Defensa india de rei*(1)— y luego Ballester o Teixidor, que creo interesante incorporarlos. En castellano, me gustaría que fuera Rodríguez Méndez, porque lo considero el

más importante de los autores que tenemos en este momento en Barcelona. Luego proyecto hacer textos importantes mundiales —a manera de información—, y espero sean *El tuerto rey*, de Carlos Fuentes. Estos son mis objetivos inmediatos. Luego me gustaría hacer un Valle, que ayudara a explicar al mundo cómo es Valle, su esencia. Que hagan todos los virtuosismos que quieran.

G.P.O.— Se te acusa de no tener un equipo, de no ser "hombre de equipo".

R.S.— La gente está hablando a un nivel ridículo, porque llevo cinco semanas en el T.N. y se me pide lo que a ningún otro director de T.N. se le pide. Esto me parece demencial. Se me exige que ya ponga en marcha una serie de cosas. Hay que dejar tiempo al tiempo. Creo que tengo un gran equipo, lo que pasa es que me gusta tener gente que esté muy preparada. Me parece que nadie ha trabajado con un equipo tan completo como el mío en *La filla del mar*. En este país, todo el mundo quiere hacerlo todo él mismo. Se me exige lo que a otras personas se les exige en 8 o 10 años, como Joan de Sagarra, que me exige decir lo que va a ser el T.N.... Será lo que el propio T.N. sea a lo largo del tiempo. Denme tiempo y entonces veremos lo que resulta. La historia de nuestro teatro está llena de gentes que programan grandes cosas y después no hacen nada. Yo hago al revés. El movimiento se demuestra andando.



L'auca del senyor Esteve, de Santiago Rusiñol, por la compañía Adrià Gual, en el Teatro Romea de Barcelona. (Foto: Barceló).

G.P.O.— Lo que la gente quiere saber es si está en tus planes hacer cosas más allá del escenario.

R.S.— Está en mis planes, claro. La exposición Guimerá se nos ocurrió a Bonnin y a mí, y si él no lo hubiera propuesto, sí lo hubiera hecho yo. El viernes día 19, coloquio en el mismo teatro en forma de espectáculo. Pienso que a mí sólo se me deben pedir espectáculos, porque el director sólo debe hablar a través de sus montajes, como el novelista habla a través de sus novelas. Por otra parte, no olvides que soy el único director que da la cara tras sus montajes y explica el porqué de las cosas en un coloquio. En el *Romeo*, salvo con *Las moscas*, siempre lo hubo, y allí cada cual pudo venir a objetar lo que quisiera. Otra de mis ilusiones es que el T.N. de B. tuviera su revista como la tiene el T.N.P. Lo voy a intentar, y si no se hace, será por otras razones, tal vez económicas. La subvención a los T.N. es mínima comparada con la de los T.N. extranjeros. Yo aprendí de Piscator lo que debe ser un T.N. Pero se me debe dar tiempo y posibilidades.

G.P.O.— Se me habla de la conveniencia de que existiera un grupo, una escuela de trabajo dentro del T.N. ¿Qué hay al respecto?

R.S.— Me gustaría crear un teatro laboratorio, a la manera de Georges Devine. ¿Pero dónde metes en el Poliorama ese grupo laboratorio, si no hay sitio, si tienen que estar tres actores en un mismo camerino? Esto nos lleva a lo que antes decía de que el T.N. debe ser un gran complejo en el que quepa todo, un gran edificio teatral, con su cafetería incluso, en la que por poco dinero puedan comer actores y público. Esa es también una manera de facilitar la asistencia del público.

G.P.O.— Bien, pasemos a otro tema. ¿Cómo ves tú al actor español?

R.S.— Creo que España, como Italia, es país de actores natos, y por ello se actúa un poco a nivel de improvisación. El oficio lo salvaba todo. Lo que ocurre es que, por desgracia, nuestros actores no están preparados. A partir de los años 60 se produce un crisis de actores. Para hacer un determinado tipo de teatro ya valían, pero cuando deben hacer Brecht, Shaw, Pirandello, etc., necesitan unos nuevos conocimientos, como haber estudiado, ser ellos importantes por dentro, haber vivido muy intensamente. La mayoría no han frecuentado escuelas, y éstas tampoco son muy aptas, porque sólo funcionan tres o cuatro horas diarias en vez de las ocho diarias que deberían. Pese a todo esto, cuando comparo las condiciones en que trabajan los actores españoles y los del extranjero, acabo diciendo que los españoles son los mejores del

mundo. De todas formas, me siento muy incómodo cuando tengo que hablar de los actores.

G.P.O.— ¿Cómo trabajas tú al actor?

R.S.— No los trabajo a todos de la misma manera. Son seres humanos, por lo que se les debe tratar de formas distintas. Tengo una técnica que quizá desorienta un poco, que es procurar sacar al máximo la capacidad expresiva de cada uno, o sea no violentarlos nunca. Esto lo aprendí de Buñuel y de Brecht, y viendo trabajar al Berliner. Yo nunca marco el papel, porque quiero que el actor lo encuentre a través de su verdad. Si no lo logra, entonces sí se lo marco. Hay un tipo de actor con el que a mí me gusta trabajar y al que le apasiona trabajar conmigo. Y otro tipo que se siente incómodo con mis procedimientos de trabajo.

G.P.O.— ¿No crees en el director de tiralíneas?

R.S.— Si te refieres al que planea una obra antes, no sé si creo o no, lo que te digo es que yo no soy así. Yo preparo mucho la dramaturgia del texto y luego funciono a partir del escenario.

G.P.O.— Aclara eso de "dramaturgia".

R.S.— Es el estudio de una obra desde sus esencias y en virtud de su viabilidad estética, política y ética, o sea, se estudia una obra en función de la época en que está escrita y se buscan las esencias que se mantienen vigentes para proyectarlas en función de la época y el público al que va dirigida. Desentrañar un texto hasta lo último y luego coger los elementos que son útiles al director como creador y al público como receptor.

G.P.O.— De todos tus espectáculos, ¿cuáles son los que más satisfecho te han dejado?

R.S.— Indudablemente, la *Ronda de mort a Sinera*. Pero donde tal vez me he ido más lejos en la consecución de un lenguaje teatral propio es en *Castelao e la seva época*, espectáculo del que no podemos hablar porque no llegó a estrenarse. En cambio, creo que *Adriá Gual y su época*, sobre todo en la versión catalana, es mi espectáculo más acabado y más valiente, y más revolucionario a nivel estético. *Mort de dama* es el que más satisfecho me ha dejado como montaje-espectáculo.

G.P.O.— Tu relación con la gente cine ¿en qué te ha influenciado y en qué sentido?

R.S.— Me han sido muy útiles Buñuel y Antonioni, y también Renoir. Buñuel me hizo ver muy claro lo que debe ser la utilización del actor en una circunstancia como la nuestra. Tanto de uno como de otro, aprendí que a un actor hay que dejarle en libertad de expresión. En *Mort de dama* hay un ritmo aprendido de Visconti, que creo es lo que aquí la gente no acabó de ver.

G.P.O.— ¿Puedes darme una visión del futuro teatral del país?

R.S.— No, porque no te puedo dar una visión del futuro político. Y el teatro está en función muy directa de las estructuras políticas y sociales. Lo que yo quisiera que fuera, ya es otra cosa, pero lo que será no lo sé. Siempre me ha faltado imaginación futurista, y quizá por eso nunca trabajo, como director, sobre el papel. Siempre lo hago sobre el escenario, con la realidad que tengo, con los actores que tengo. No hago planes porque cuando los hice casi siempre los tuve que rehacer. Trabajo por un futuro y creo que algo he aportado a ese futuro.

G.P.O.— Al margen de todo lo publicado en torno a tu nombramiento, concréteme por qué aceptaste, si eras consciente del embrollo en que te metías.

R.S.— En primer lugar, porque me ofrecieron garantías respecto a un bilingüismo respetado; y porque hay que mirar al futuro y cara a ese futuro crear un repertorio, lo que lo posibilita el T.N. Además, ¿por qué negarse a algo si antes no se ha probado si es negativo o positivo? Sé que hay que ir a la lucha, y lucho, y sigo luchando por el futuro. Sé que cuando menos puedo dar unos espectáculos mínimamente serios, y ya me parece importante el que los jóvenes puedan verlos. De verdad, hay que trabajar para el futuro. Podemos terminar con estas palabras de Lezama Lima escritas en una revista que él fundó en Cuba: "Aquellas revistas que se hicieron siguen interesando. Mucha gente joven las busca para encontrar en ellas un signo, una señal, de tal manera que por pequeña que sea la labor que siembra un hombre, siempre debe estar dentro del oro de su optimismo, su sonrisa más plena y su alegría total. Esas pequeñas obras son, en realidad, las que son creadoras en un hombre". Mi alternativa era hacer mi pequeña obra o no hacer nada. Además, yo, en el fondo, y esto lo hemos dicho tras analizarlo muy serenamente con Alberto González Vergel, creo que nuestra generación es una generación transitiva y que tenemos que asumir plenamente la transitoriedad de esta generación. Debemos mantener la llama lo más alto posible para que algún día la recoja alguien y se expanda lo más posible.

Yorick, 45 (enero-febrero 1971): 5-13.

NOTAS

(1) Con el número en máquinas, Salvat nos confirma la elección de este título en lugar de *Meridians i paral·lels*.

NOTAS A UN AUTOR. DIEGO SALVADOR

RAMÓN POUPLANA

D.S.— Ya a los 18 años me prometí formalmente que llegaría a ser escritor en un compromiso conmigo mismo; de pronto, y quizá por los anteriores años en que se fue gestando, supe que, si existe una razón de vida, mi razón estaba en escribir.

R.P.— Diego Salvador es un chico silencioso, escurridizo, tímido... Recuerdo haber asistido a una reunión de autores de teatro de la "nueva generación" donde se debatieron los más dispares temas, se hicieron proyectos, se comentaron algunos éxitos personales... y él estaba presente, pero por más que me esfuercé, me es totalmente imposible precisar su tono y timbre de voz. Eso sí, el amor propio y la capacidad de entrega a una dedicación continuada, tan propios de Diego, han forjado en él una concreta y violenta personalidad literaria.

D.S.— Hijo de padres obreros, nací en Madrid el 2 de febrero de 1938.

R.P.— Hacemos balance de toda su producción. Actualmente tiene escritas siete novelas y trece dramas teatrales.

R.P.— ¿Existe una razón por la que escribas teatro?

D.S.— Pues ciertamente no lo sé; quizás sea una pretendida forma de realizarme, ya que es imposible contar como individuo dentro de la actual sociedad.

R.P.— Todo escritor establece una regla de valoración con respecto a su producción literaria, al ir evolucionando sus normas estéticas. Acepta unas determinadas obras como dignas de su paternidad y desprecia otras tantas... Diego Salvador, excesivamente rígido consigo mismo, desvaloriza toda su labor creativa de ocho años (1959-1967) y la define como un pasado cuya única misión ha sido "la de ensayo para toda mi posterior obra".

Las tres únicas obras teatrales que considera válidas son: *La mujer y el ruido* (1967), primer accésit del premio Lope de Vega 1968; *Los niños* (1967), premio Lope de Vega 1969, y *La bolsa* (1969).

La mujer y el ruido, que publicamos en este número, es la primera en antigüedad y en importancia de esta tríada. En ella, Diego Salvador, expone una idea muy concreta: el hombre como ser individual, desde su nacimiento se ve sometido y violentamente introducido en el seno de una compleja estructura social (la sociedad), legisladora

y normativa de su comportamiento. Esta irá determinando, por medio de su alambicado mecanismo de funcionamiento burocrático, la única realidad experimentable. Inmerso en la trama del sistema, halla en el "ruido" la posibilidad de dar testimonio de su existencia, de su "yo vivo". El "ruido" como conjunto de actos públicos o privados que le proyectarán socialmente (darán que hablar). Para D. S., la va más rápida y segura para "hacer ruido" es la de la "posesión" y de ahí resulta el que definirse por la propiedad sea la búsqueda obsesiva del hombre en la sociedad actual. Las estructuras económicas —producto de su mente superdesarrollada— han bloqueado, encerrado y aniquilado la libertad. De tal forma es hoy víctima de su propia obra que no halla otra posibilidad de dar fe de su existencia.

El engranaje económico coacciona toda su actividad y le imposibilita definirse y valorarse fuera de unos términos materialistas (tanto tienes, tanto eres). La culminación de este deseo de "poseer" se alcanza con la adquisición del poder político (la "posesión" de la razón de existir de los semejantes).

Mientras la humanidad (*La mujer*), conjunto absoluto de las necesidades de solidaridad y de la libertad psíquica humanas, está pariendo hijos que vende al sistema, en espera de dar a la luz a su verdadero hijo (rebelde, Atila, Alá... conciencia de clases), el esperado, el deseado, el único capacitado para concienciar al resto de la inviabilidad del sistema.

Al aproximarse para observar con detalle el conjunto estructural descrito anteriormente, fija su atención en el proceso de integración del individuo a la sociedad. *Los niños* es una obra escrita en defensa de la naturaleza humana. No es el hombre en su naturaleza un ser violento, ambicioso de posesión, insensible, tal cual se nos presenta en el mundo adulto. El hombre "en sí" es una eterna incomprensión de su realidad, es un niño ingenuo y sin malicia, es un ser libre. Pero el individuo situado en el interior de la estructura social se halla oprimido, falto de libertad, aniquilado como ser humano, y es esa necesidad de trascendencia, de gritar su existencia, la que le fuerza a definirse por su "posesión". En este ansia urgente por poseer, se ve obstaculizado por la misma sociedad. Del enfrentamiento surgirán las violentas opresiones, agentes causales de la insensibilización adulta.

A los "porqués" de la nueva generación, el adulto no es capaz de coordinar una respuesta válida. Evidencia un nuevo enfrentamiento (en este caso, ideológico) y aumenta su insensibilización. Una vez sumergido completamente en el régimen materialista, no hay esperanza. La ruptura entre generaciones es violentísima y total (aniquilación del propio hijo-rebelde).



Los niños, premio Lope de Vega de 1969, estrenada en el Teatro Español en 1970.

Finalmente, en *La bolsa* describe el proceso de la lucha por la posesión y el sentido de trascendencia que supone el hecho de "poseer" para el hombre actual. Para D. S., el hombre anula sus posibilidades de autorrealización como ser humano al creer que su plenitud puede venir dada por la dominación material.

Realismo gráfico

R.P.— Una técnica muy usada por Diego Salvador consiste en la contraposición de unas situaciones simbólicas con unas imágenes reales. Realidades semánticas construidas por medio de la abstracción, que luego enfrenta, entre sí, por yuxtaposición.

D.S.— Técnicamente, pretendo responsabilizar al espectador con el hecho teatral a través de unos caminos que aún están un tanto inconcretos.

R.P.— Siguiendo el método de la abstracción intelectual, elabora unos personajes muy elementales, sin particularidades, definibles por su clase social y su situación en el contexto general de la estructura socioeconómica. Cada personaje es un ente representativo de un determinado núcleo sociológico. Luego, como si fueran simples piezas de ajedrez, los dispersa dentro de esta red mecanicista, representativa de nuestra sociedad actual, y la propia autodinámica del sistema irá concretando sus contactos y enfrentamientos. El conjunto dramático adquiere un formato de rigurosa precisión que facilita el análisis racional de la problemática expuesta, al dificultar la identificación del espectador con los personajes. Edifica la trama global e incorpora en el desarrollo de la obra una serie de ingredientes de verdadera y trágica autenticidad (fotografía-documento o escena melodramática), desencadenantes de un estímulo sensibilizador del público. Con intromisión de estos elementos sensibilizadores en el contexto frío y rígido de la obra se obtiene un agresivo contraste que revaloriza la imagen gráfica. Así, el espectador recupera la sensibilidad perdida con la monótona y frívola información que le ofrecen los medios de difusión actuales. Y, a su vez, hace suyos, mental y sensitivamente, los errores y absurdos vigentes en nuestra sociedad materialista. Esta técnica, si se usa en exceso, puede causar la pérdida de la sensibilidad teatral, de la misma forma que los medios de información actuales con la desvalorización de las noticias, las novelas radiofónicas y ciertas publicaciones con sus melodramáticas narraciones, canciones, etc., han provocado una merma de la sensibilidad general. La reiteración en el uso del estímulo sensitivo crea un habituamiento al mismo, y con ello, la no-respuesta.



Los niños, montaje dirigido por Miguel Narros, con escenografía de Luis De Ren.

La psique social

R.P.— En su proceso mental de creación, suelta tan libremente el subconsciente que luego éste adquiere al escribir mayor expresividad que el consciente.

D.S.— Generalmente, parto de una idea que dejo madurar largo tiempo: uno, dos años; depende. Durante ese espacio, la idea va tomando cuerpo, bien en ideas, en escenas, técnicamente, hasta que, creyendo que ya la puedo abordar, va pasando al papel; después duerme un cierto tiempo, hasta su definitiva estructuración.

R.P.— En toda su producción dramática se halla presente un fondo sociológico envolvente y secuestrante de la idea central del drama. Y es en este subconsciente social donde radica la verdadera expresión ideológica de Diego Salvador. ¿Actualmente, cuál es la problemática que más te afecta?

D.S.— El paternalismo, como hecho que anula la responsabilidad y libertad del individuo. El miedo a la libertad. Los factores socio-históricos que inciden en el comportamiento del hombre actual. ¿Qué causas comportan psicológicamente al hombre? ¿Qué salida puede haber en esta crisis de civilización, cuando los gobiernos se apoyan en la violencia para hacer "respetar las leyes"? La irresponsabilidad de la mayoría silenciosa, etc.

R.P.— Por eso en *La mujer y el ruido*, siendo una obra de temática definida, se transforma en una denuncia amplia y dispersa, al querer abarcar las relaciones del individuo con la sociedad desde la *psiquis* humana en abstracto y no delimitar su estudio a un individuo representativo y determinado. En consecuencia, lo que se obtiene es un ámbito indefinido de conexiones del individuo con la sociedad (alienaciones, opresiones, violencias...), sin concretar en la realidad, desfigurándose en lo simbólico.

Diego Salvador capta y estudia los problemas de la frustrada psiquis humana en todos aquellos semejantes que contactan con él, sintetiza sus particularidades y extrae la conclusión de que las necesidades de libertad y solidaridad son esenciales y constituyen el único factor común a todos los individuos de una sociedad (*psique social*). Y es la psique social, como fuerza latente, y su imposibilidad de expansión, lo que constituye ese fondo psicossociológico. Al afrontar el tema de las relaciones individuo-sociedad, se detiene excesivamente en la búsqueda de los traumas psíquicos provocados por el "choque" con este mazo ciclópeo indestructible (el sistema) y profundiza el problema como algo específico al individuo (metafísico), olvidándose de analizar la compleja estructura social, su dinámica, los factores socioeconómicos que

estimulan su desarrollo, la posibilidad de destrucción, etc. En estas relaciones bélicas siempre hay un vencedor, el sistema, y un vencido, el hombre. En consecuencia: un letal pesimismo ante la impotencia.

La poética de lo onírico

D.S.— Actualmente, me preocupa más lo que ocurre, y cómo ocurre visualmente, que la palabra, o quizás mitad y mitad.

R.P.— El habla teatral de D. S. es simple y lineal, si bien por su incorporación a unas situaciones dramáticas simbólicas se configura un conjunto escénico, en ocasiones, un tanto absurdo. Por la asociación de las imágenes reales con otras aportadas por el subconsciente y las representativas de conceptos intelectuales se obtiene una plástica teatral de rigor onírico. Así mismo, mantiene unas coordenadas tiempo-espacio discordantes. El pasado, el presente y el futuro se entrelazan sin unidad cronológica. Los espacios escénicos se entrecruzan. Es la complejidad de un todo metafísico resuelto por partes que se superponen y enlazan sin una unidad de narración o exposición. Con ello se requiere, intencionadamente, una participación activa del espectador para ordenar mentalmente las proposiciones que fluyen a lo largo del drama. Y es este aspecto de mosaico disperso y sobrenatural de imágenes, semejante a lo onírico, lo que da un valor poético a su lenguaje teatral.

La soledad del autor

"Con motivo del estreno de la obra *Los niños*, premio Lope de Vega, el día 19 de junio en el Teatro Español, que se debía haber celebrado el día 4 de junio y aplazado, según aviso aparecido en la prensa, 'por dificultades de montaje...'. ("Carta abierta de Diego Salvador", ver *Yorick*, núm. 40).

A raíz del trato recibido por los responsables de promocionar una cultura teatral, despreciando no sólo compromisos contraídos con el timbre de la oficialidad, sino incluso pisoteando la propia ideología (léanse los motivos de la carta), D. S. se encierra en el caparazón de la intimidad y enmudece para evitar que la censura acabe por mermar sus facultades expresivas. Privado de una comunicación teatral directa, se reafirma en su razón de vida.

D.S.— Escribir importándome un rábano la censura; algún día llegará... que se puedan exportar (las obras, por supuesto).

Pero existe un núcleo de autores que sienten los mismos problemas, las mismas impotencias...

D.S.— No creo que se pueda hablar de escuela, quizás de grupo con unas causas comunes, el estar abocado al silencio.

R.P.— ¿Por qué este silencio general?

D.S.— Por la imposibilidad de darse a conocer y cuando llega esa posibilidad se tropieza con ese muro insalvable de la censura, madre protectora del Gran Paternalismo.

¿Rebelde?

AMARILLO.— ¿Cómo es un rebelde?

DIRECTOR.— (*Incorporándose un poco.*) ¿Qué? (*Bedeles cuelgan un cuadro donde se ve un hippy recibiendo en pleno rostro el silletazo de un hombre vestido normalmente y con sombrero. Director se levanta y la escudriña en una larga pausa.*) Tú no eres. (*Mira a los otros dos jóvenes.*) Ni vosotros tampoco.

NEGRO.— ¿Por qué?

DIRECTOR.— (*Baja de la plataforma y los mira uno a uno.*) No, no sois.

NEGRO.— ¿Por qué no puedo ser rebelde? ¡Quiero serlo!

DIRECTOR.— (*Le mira a la cara y le coge las manos.*) No, tú no puedes serlo.

BLANCO.— (*Le tiende las manos.*) ¿Y yo?

DIRECTOR.— (*Le coge las manos.*) Tampoco.

AMARILLO.— (*Nervioso, le tiende las manos.*) ¿Y yo?

DIRECTOR.— (*Igual.*) No... no... Tú, tampoco.

BLANCO.— ¿Por qué?

DIRECTOR.— (*Que va hacia las fotografías, se vuelve.*) No os brillan los ojos, los tenéis tranquilos.

(*Los niños*)

Arthur Adamov, por sus primeras obras (*La parodia, La invasión, La grande y pequeña maniobra, Todos contra todos*), es el autor de algunas de las piezas más valiosas del teatro del absurdo. Luego fue evolucionando de una estética del absurdo al teatro de la realidad representativa de condicionantes sociales muy concretos. (Del pesimismo metafísico al optimismo social.) Y es en el inicio de esta evolución donde hallamos un parentesco estético con el teatro de Diego. ¿Influencias? No, más bien confluencias psicológicas personales, por parte de ambos autores. D. S. necesita del rebelde: en todas sus obras lo recuerda, lo nombra, lo llama urgentemente. (Se pregunta: ¿cómo es?, ¿quién es?), mientras mantiene para sí una impresión pesimista de la vida. Y dice de sí mismo: Ni le admiro ni le desprecio, simplemente le observo "a ver qué pasa o qué hace".

Yorick, 46 (marzo 1971): 29-32.

JUAN GERMÁN SCHRÖEDER

ANTONIO BUERO VALLEJO

"...Habiendo sido un adelantado, es también un superviviente".

La invitación a escribir acerca de este singular hombre de teatro me llega al pueblecito donde paso mis vacaciones. Aunque las recuerdo bastante bien, no tengo a mano sus obras originales y mal podría comentarlas con la detención que merecen. Lo siento, pues, entre todas las actividades en que brilla Schröder, la de escritor de teatro es la que preferiría glosar ahora, por serlo yo también. Habré de reducirme a impresiones más vagas y menos rigurosas: la espuma del recuerdo. Me excuso por ello.

Pero antes, permítanseme algunas consideraciones generales. El tema en que se pretende encuadrar a Juan Germán es, según me dicen, el de la "generación frustrada". Y ello aumenta la dificultad de mi comentario, pues pienso que se habla demasiado de generaciones—concepto discutible y científicamente mal establecido—y que, si se hablase menos, quizá se ajustaría a sus debidos límites ese otro escurridizo concepto de la frustración. Reparemos en algo curioso: en principio, "generación frustrada" es un enunciado contradictorio. Admitiendo por el momento que sepamos de qué hablamos al emplear ese sustantivo, o toda generación se frustra cuando termina sus años de mayor influjo—y entonces no hay generaciones frustradas, pues todas se frustran de ese modo, sino misiones generacionales cumplidas—o bien, si el incumplimiento es tan grave que permite llamarlo frustración, no cabe hablar de "generación" en el sentido artísticamente ejemplar que atribuimos a la palabra: una "generación" realmente frustrada no es una generación, sino, más bien, un grupo de ilusos que se autocalificó así. Las generaciones artísticamente relevantes no solían, antaño, proclamarse como tales; ese bautismo sobrevenía después, cuando su condición descolante quedaba comprobada. Pero el desarrollo en nuestro tiempo de las especulaciones históricas viene dando a cada nueva promoción, desde los comienzos de este siglo cuando menos, una pseudoconciencia generacional que la realidad



El anzuelo de Fenisa, de Lope de Vega, adaptada por Juan Germán Schröder y dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1961). (Foto: Gyenes).

no siempre confirma y que ha motivado el farrago de promociones auto proclamadas como generaciones significativas: aproximadamente, una cada año. Y la mejor parte de ellas, como es natural, se frustra: no eran generaciones. ¿Cabe, empero, hablar con propiedad de nuestra ya tópica "generación frustrada", no obstante la evidente contradicción en los términos? Es un problema al que hay que acercarse con enorme precaución, pues, más aún que próximo, es actual; pero también con respeto. Pues es posible que, por circunstancias anómalas (y aunque en la historia las circunstancias son siempre anómalas para toda generación, una subida en los grados de la anomalía puede determinar consecuencias inhabituales), una generación que, por su evidente calidad potencial, tenga el derecho de llamarse así, no se frustra por insuficiencias intrínsecas, sino que la frustran desde fuera. Y entonces, aunque no sería una generación frustrada (pues habría sido una verdadera generación y dejaría, pese a todo, su huella fecunda), sí sería una generación agredida y sacrificada. ¿Podemos hoy determinar con seguridad si es ese el caso de la "generación" cuya frustración teatral tanto se comenta? ¿Podemos afirmar que fueron las frustraciones de nuestra sociedad las que dieron al traste con su perfecta suficiencia interior, en cuyo caso sería una generación auténticamente significativa? ¿Podemos pensar que, aparte de los obstáculos externos y ambientales, padeció radicales insuficien-

cias y por ellas, más que por las que la rodeaban, no llegó a fraguar como generación y se frustró? En la relación dialéctica entre un grupo cualquiera y el resto de la sociedad, todo es dinámico y flexible; contestar hoy a esas preguntas es difícil. O no

estoy seguro de que el grupo de dramaturgos en cuestión haya sido, potencialmente al menos, una verdadera generación; pero lo estoy mucho menos de que se deba considerar frustrado. Si la autopromoción previa se pasa de ligera muchas veces, igual sucede con esa imputación de frustración cuando las promociones más recientes se apresuran a arrojarla sobre las anteriores.

Mas es probable que, en otras páginas, el lector encuentre agudas y comprensivas ponderaciones de estos problemas, y que ellas le permitan apreciar, directa o indirectamente, en qué medida y por qué razones Schroeder habría de ser incluido en la supuesta "generación". En cuanto a mí, al hablar de uno de sus sedicentes miembros, prefiero un enfoque, si no exactamente opuesto, sí complementario, a saber: no lo que podría tener Schröder de "generacional", sino lo que no tiene.

Me hallo espontáneamente inclinado a la elección de ese punto de vista porque mi caso es parecido. ¿He pertenecido yo a la supuesta generación que hoy se tilda de frustrada? Después del año 60 no han faltado entre sus componentes algunas voces que me incorporaran a la nómina; para luchar contra el fracaso que se les achacaba o para incluirme en el desastre si éste se confirmase, tal incorporación era cómoda y, presumiblemente, los escritores más jóvenes no la iban a discutir. Pero, en sus años de mayor empuje, la "generación" hoy incriminada cuidó bien de aclarar que yo no era



El arrogante español o el caballero del milagro, de Lope de Vega, en versión de J.G. Schröder, dirigida por Cayetano Luca de Tena (Teatro Español, 1964). (Foto: Gyenes).

de los suyos. Lo menos que puedo decir es que estuve y estoy de acuerdo. No me creo dentro de ninguna generación concreta, no sé si el futuro me asimilará a alguna no bien definida hoy, y aunque vivía los mismos problemas del grupo en discusión, me hallaba tan excluido de sus aires generacionales como me podían hallar ellos mismos. Pues bien: sospecho que a Juan Germán Schröder le habrá sucedido algo semejante, y lo celebro. Pronto diré por qué celebro esa posible indefinición, que a primera vista hay quien entiende, en cualquier creador, como un defecto de adecuación a los deberes de cada hora histórica, pero que, de hecho, puede significar lo contrario.

Por lo pronto hay que decir de Schröder que, habiendo sido un adelantado, es también un superviviente. Adelantado en 1943, año en que inicia su audaz y larga actividad de experimentador escénico; superviviente ahora mismo, mas no en el triste sentido de sobrevivirse que se suele dar a la palabra, sino en el de mantenerse vivo y abierto a una completa problemática teatral, mientras diversas promociones a cuyo lado se le ha ido viendo desaparecer, más o menos frustradas. Tal vez la agría queja de algunos contra él sea hoy ésta. "Facilidad de adaptación, versatilidad, eclecticismos...". Pero se rebajarían a simples defectos, así nombradas, complejas condiciones mercedoras de más consistente apreciación. Y se olvidaría, de paso, que su lucha fue, y sigue siendo, amarga y difícil en no pocas ocasiones. Dos cualidades, a mi ver, han hecho posible su esforzada supervivencia entre tanto naufragio.

... Juan Germán es poeta y escritor valioso

La primera, su acabada profesionalidad; Juan Germán, que es poeta y escritor valioso, ha demostrado además su talento en la dirección escénica, en la adaptación de clásicos y extranjeros, en la expresión cinematográfica... Su vastísima labor, que casi cubre ya treinta años, ha podido prolongarse y superar las etapas de crisis merced a la extensión de sus aptitudes y competencias. La segunda cualidad deriva de la primera y consiste en su capacidad de búsqueda sin prejuicios; cuando es necesario, sin prejuicios "generacionales". Nacer al teatro en el marco de tendencias y programas concretos es a menudo positivo; incluso si, por nacer de esa manera, se suere teatralmente a los pocos años, hay casos en que se puede reconocer que el breve tránsito no fue estéril y apuntó renovaciones. Pero en nuestro país, nada tradicional aunque otra cosa se diga; donde la germinación de "la semilla que muere" es excep-



La bella malmaridada, de Lope de Vega, en versión de J.G. Schröder, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1962). (Foto: Gyenes).

cional en vez de ser la regla, y en donde una tensa postguerra ha fomentado, mediante encarecimientos y precauciones de todos conocidos, nuestras espontáneas deficiencias para la continuidad y el desarrollo cultural, nacer y morir aferrados a un programa —o a una ilusión generacional— podría resultar hasta heroico, pero más negativo y menos germinante que en otros países. Una mayor agilidad de movimientos, un más fino instinto de la circunstancia era —y es— lo adecuado para crear germinaciones que ni nuestros colapsados desarrollos ni nuestros exasperados radicalismos teatrales creaban. Y se me antoja que Schroeder ha tenido esa agilidad y ese instinto, quién sabe si creyendo él de buena fe lo contrario. Agilidad e instinto que, justamente, no le alejaban, sino que le acercaban a las más urgentes inquietudes de cada hora; y por eso le hemos visto, del 43 al 50, alternar sus direcciones de los clásicos con las de Ibsen, Strindberg, Lorca, Eliot, Sartre; y le vimos intentar el lanzamiento de jóvenes autores —Cantieri, Sitjá, Manegat...—; o inolvidables escenificaciones de óperas anticonvencionales, como *La médium*, *Amelia al ballo* y *Partita a pugni*; y crear entre tanto, a contrapelo del teatro digestivo, obras como *La esfinge furiosa* o *La trompeta y los niños*; y experimentar todo un metateatro con los sordomudos de la compañía "Los Ambulantes", y conectar en su Barcelona con los hombres y movimientos más cargados de futuro, como la Escuela Adrià Gual o "Los Cátaros". Vanguardia efectiva, en suma, durante muchos años, pero nunca muy "generacional"; o al

menos, nunca lo vi yo así. Lo veo, eso sí, en permanente "generación joven", lo cual es distinto y más eficaz. Si bien, claro está, con muchas dificultades y pausas; pues hasta quienes mejor logran entre nosotros sostenerse viven el constante riesgo de ser definitivamente paralizados y barridos. Pero, en ese peligro cierto, su valía le ha preservado como uno de los claros soportes de nuestro teatro más vivo, que tanto necesita de ellos en su convulsa marcha.

Y por si la palabra "superviviente" no evita ante el lector, pese a mis aclaraciones, una connotación mortecina, terminaré con un alto ejemplo. ¿Quién se acuerda hoy del ultraísta Isaac del Vando Villar? Pues, allá por la segunda década del siglo y en artículos igualmente olvidados, este escritor, en suma estimable, proclamaba la muerte literaria de Valle-Inclán y su entierro a cargo del ultraísmo arrollador... cuando aún no había publicado don Ramón sus mejores "Esperpentos", ni su *Tirano Banderas*, ni *El ruedo ibérico*. De este modo Valle, abierto y buscador, resultó ser un verdadero adelantado y sobrevivió a Del Vando, que no era sino un "generacional". Tal vez a Schroeder se le pueda incluir en alguna promoción frustrada; yo no lo veo claro, ni tampoco la colectiva frustración que hoy se discute. Pero, en todo caso, Schroeder sobrevive —por no sobrevivirse—, y quizá a algunos de la frustrada promoción o sacrificada generación les suceda lo mismo, y nada mejor podrá sucedernos a todos.

Yorick, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 12-15.

A VUELTAS CON EL ENTORNO

PROTAGONISTA: EL PUEBLO

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Los que hemos tenido la ocurrencia de hacer del pueblo protagonista de una obra teatral —Alfredo Mañas, Lauro Olmo, Martín Recuerda, yo...— podemos hablar con cierto conocimiento de causa de las dificultades y riesgos que semejante empeño lleva aparejados.

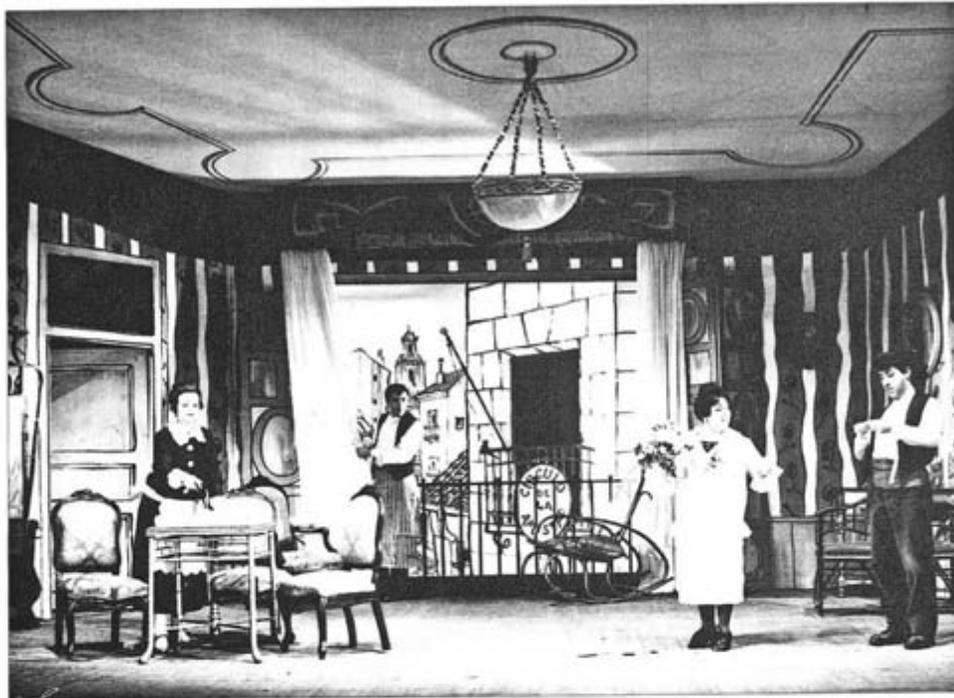
Tropezamos, en primer lugar, con una larga serie de improvisados "doctores en populismo" que mantienen entre sí una curiosa criba, que impide el paso del más mínimo material impuro, según su personal concepción de "pueblo". Vivimos la hora de los "teóricos del pueblo". A cada revuelta de la esquina surgen teorizadores que pretenden conocer al dedillo las más mínimas motivaciones, idiosincrasias y peculiaridades del pueblo español. Tal radiografía han plasmado en sus mentes, que resulta, a todas luces, imposible que nuestro aproximado esquema se adapte totalmente a aquel otro que ellos, tras lecturas y tradiciones, han acomodado en su mollera. Naturalmente, esto sucede porque el pueblo vivo y auténtico se halla hoy



Historia de los Tarantos, de Alfredo Mañas, por la compañía de Mary Carrillo (Teatro Torre de Madrid, 1962). (Foto: Alfredo).

en nuestro país "entre cajas", en la sombra, sin manifestarse bajo la luz directa de los focos. Si el pueblo estuviera delante de nosotros, hablara con su voz y gesticulara con su rostro, otro gallo nos cantara a todos y es muy probable que muchos teóricos del populismo se tuvieran que callar la boca definitivamente.

Parece ser que para salvar este primer escollo habría de construirse un teatro perfectamente acomodado a un patrón preestablecido con una delimitación tan matemática como el sistema métrico decimal. Según estos teóricos del pueblo —entre los que se cuentan algunos críticos profesionales— el pueblo habla de un



Los caciques, de Carlos Arniches, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1962).
(Foto: Gyenes).

Olmo, cuando se levantaban airadas como si acabaran de llegar los marcianos al escenario del madrileño teatro Goya (a unos dos kilómetros hubieran podido ver esa realidad viva en la madrileña barriada de Palomeras). Tampoco he podido alejar de mi mente los frenéticos pateos ante la obra de Martín Recuerda o la extrañeza boba ante los "tarantos" de Alfredo Mañas.

O sea: por una parte, tenemos la terrible aduana de los doctores en "populismo"; por otra, la del público burgués. Señalemos ahora otra defensa terrible: la tradición sainetesca de un Arniches, la melodramática de un Dicenta (y sus secuelas), la "culterana" de un Lorca, la astracanada de Muñoz Seca, etc. Todo eso ha venido conformando la mentalidad de un público (y al decir público bien podemos decir también "críticos") que por hallarse menos evolucionado que el propio "pueblo" ha construido confortables clisés adecuados a su necesidad de pacífica coexistencia.

Sobre todas esas barricadas —más otras que por ahora es necesario dejar aparte—, ¿quién puede salir indemne, cuando se le ocurre sacar como protagonista de una obra teatral al pueblo? Y sacar al pueblo como protagonista supone sacarlo vivo y coleando, sin sujeción a patrones preesta-

modo preestablecido, se mueve según unas finalidades preestablecidas, desea las cosas preestablecidas y se muere según cánones preestablecidos. Señalaré aquí la curiosa observación de un crítico —al que yo aprecio mucho y que se llama Enrique Sordo— según el cual el pueblo utiliza un lenguaje estanco, sin posible evolución y que rechaza palabras de procedencia proletaria urbana como "fetén" o "macho". Según eso, me temo que el pueblo —que no haya salido de sus propios pegujales— debería seguir diciendo "agora", "holgar", "aina", y si tanto me apuran, "vuesa merced" en lugar de "usted". Para otros puntillosos no se concibe que el pueblo tenga miras más bajas que la "justicia", la "lealtad", el "honor" y el sacrosanto concepto del "trabajo", amén de una profunda religiosidad. Para otros, el pueblo sólo se concibe encendiendo la mecha de un depósito de dinamita o acechando la llegada del tirano para cascarle en la cresta. Y así podríamos hablar de infinitos clisés intemporales que pretenden cristalizar criatura tan viva y evolutiva —más que cualquier otro sector de la sociedad—, como es el pueblo por invisible que se encuentre.

Todavía no puedo olvidar la impresión que a ciertas señoras de la platea producían los personajes suburbanos de Lauro



El señor Adrián, el primo, de Arniches, con dirección de José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1966).

blecidos, sino en el aquí y en el ahora de nuestra historia. Con eso creo que ya he dicho bastante.

Yo, por mi parte, no pretendo ni mucho menos haber retratado en *La vendimia de Francia* al pueblo. Si diré que he intentado retratarlo. Que intentaré sacarlo otra vez y que procuraré ir afinando. Pero creo yo que mi drama puede servir de aproximación. Y que como aproximación a una "problemática" —hay que oírle hablar a ese mismo pueblo y respirar con él y con él enternecerse y sufrir— no bastan en absoluto las teorías ni los mil libros e ideas que sobre el "populismo brechtiano" corren por Europa entera. Al pueblo hay que irlo a buscar y sentirse identificado con él.

Quiero señalar una circunstancia en descargo mío y, de paso, en descargo de mis admirados compañeros de intenciona. Es la siguiente: no deja de ser sintomático que los que hemos levantado esa barricada procedamos del pueblo, o cuando menos hayamos vivido más cerca de él que de los salones aristocráticos. Yo nací en pleno meollo de la "manolería" madrileña, léase junto a la Cabecera del Rastro, pegado al Mercado de la Cebada y la calle de Toledo. Luego mi vida se ha dividido entre esa "manolería", el suburbio industrial de Barcelona y mis vagabundeos por los pueblos de España. Alfredo Mañas procede de las intrincadas sierras aragonesas, ha tenido el oficio de barbero y ha recorrido las mil aldeas de España. Lauro Olmo procede de la urbe gallega y se ha desarrollado en la "manolería" madrileña y, por último, Martín Recuerda, aunque licenciado en Letras, ha preferido siempre la vega granadina a los resplandores de la corte, donde ahora se halla muy a pesar suyo, según sus propias declaraciones.

¿Qué supone eso?, dirán muchos. No gran cosa, desde luego. Pero una y muy importante: que hemos visto crecer y desarrollarse al pueblo, que no lo conocemos sólo de oídas, que nuestro conocimiento no es únicamente teórico y "brechtiano" y que posiblemente podamos hablar de ese pueblo con cierto conocimiento de causa. Unos lo habrán retratado más fielmente, otros —yo me cuento entre ellos— con menor exactitud. Ninguno —y ruego a mis compañeros que me perdonen— hemos hecho la obra "clásica" del pueblo de "aquí" y "ahora". Pero también todos podemos reclamar un poco de justicia y un margen de confianza, porque también es cierto que no hemos de parar en nuestro empeño.

Yorick, 2 (abril 1965): 9.

TEATRO REALISTA Y TEATRO SOCIAL. ASPECTOS DE LA PROBLEMÁTICA ACTUAL (I)

J. PEDRET MUNTAÑOLA

El descrédito del teatro de tendencias

Observa Melchinger al enjuiciar la actualidad mundial del teatro, cómo las distintas escuelas o tendencias han alcanzado un momento de crisis. La sensibilidad de los públicos aparece fatigada por las cada vez más frecuentes oscilaciones del péndulo en materia temática y sobre todo formal. La circunscripción de escritores de reconocido talento a estas banderías artísticas ha llegado a comprometer el interés por su obra, y persiste una cotización meramente individual y aún es frecuentemente condicionada.

Y dice: "...Resulta que el talento para el teatro no logra el éxito en un trance místico o por una explosión de originalidad, sino sobre la base de una consonancia enigmática, en la mayoría de los casos apenas reconocida por el escritor mismo, con la tradición. Esta consonancia radica en la forma. Quizá se diría mejor "en las formas". Pues a partir de una forma común y específica de todos los fenómenos teatrales, se ha desarrollado una cantidad de variantes que reconocemos como "posibilidades igualmente legítimas de escribir teatro..."

"El núcleo de la idea en que todo esto estriba principalmente es que tanto en las manifestaciones históricas del teatro como en las modernas, se cuenta con una serie de posibilidades de composición, pero que estas posibilidades son "limitadas" porque sólo puede haber una forma fundamental del teatro, una forma fundamental específica, por la cual el teatro se diferencia no sólo de la novela y de las artes plásticas, sino también del cine y del circo. Llamo a esta forma "elemental".

Esta definición, cuyo comentario nos llevaría muy lejos, tiene a nuestros ojos un carácter, no por obvio, menos aclaratorio y simplificador de la problemática en que se debate el teatro de nuestros días. El eclecticismo imperante en la escena actual, la



Rosas rojas para mí, de O'Casey, en versión de Alfonso Sastre, con escenografía y vestuario de Francisco Nieva (Teatro Beatriz, 1969). (Foto: Gyenes).

búsqueda ante todo de formas sencillas en las que el conflicto humano emerja con una mayor sinceridad y fuerza posibles, es el empeño que caracteriza nuestros tiempos.

Ello no quiere decir, claro está, que se hayan abandonado los propósitos de encontrar procedimientos formales más eficaces y que lleven el sello, no siempre legítimo, de la novedad. Lo que ocurre es que parece haberse perdido la fe en sistemas monolíticos y exclusivistas, que presumían de la virtud de ser definitivos y excluyentes.

Estilo presentativo y representativo

Shippley nos ofrece dos definiciones básicas sobre el estilo teatral, ninguna de las cuales se encuentra en un estado puro: la presentativa (no ilusionista) y la representativa (ilusionista). Esta última —dice— tiende a poner de relieve el fondo físico de la obra, la escenografía; la primera se interesa más por coordinar el espíritu y ambiente de la obra, tanto en la representación como en la escenografía.

La presentativa nos la muestra como más sugerente que fotográfica; estiliza la presentación de los personajes y de los hechos. La representativa que aquí nos interesa particularmente, trata de dar la impresión de que nos están mostrando acontecimientos y



La persona buena de Sezuán, de Bertolt Brecht, por la compañía de Nuria Espert, dirigida por Ricard Salvat. (Teatro Reina Victoria, 1967).

reacciones como en la vida. Procura crear la ilusión de realidad de un ambiente real, de aquí su intención ilusionista. Este es el punto de partida del realismo de Antoine, Stanislavsky y Bahm, entre otros, que llegaron a convertirlo en algo completamente antiteatral, llevados por el propósito de ofrecer una exactitud fotográfica.

En la Rusia soviética, el realismo sufrió una modificación conocida como "realismo socialista", que en vez de sugerir ideales de permanencia, da mayor importancia al dinamismo y a producir una sensación de crecimiento en el espectador.

"La fatal irrealidad de las obra realistas" suscita en el norteamericano Hopkins, y en otros, una reacción contraria que arguye que se induce al espectador a aplaudir no el contenido de la obra, sino la impresionante imitación de lo real de su escenografía. Surge, en consecuencia, un realismo "modificado", o sea selectivo, que busca la sensación de realidad a través de detalles seleccionados y representativos. Este sistema es el que impera hoy en las representaciones realistas.

Actitud de denuncia

El teatro realista y político, como se entiende comúnmente, busca la denuncia

de formas político-sociales de la sociedad y la elaboración de un mundo nuevo. Además suscita un entendimiento entre escena y formas vivas del público: jóvenes, obreros y paisanos.

La fórmula es antigua y lleva el nombre de teatro de tesis. Tiene inevitablemente un fondo entre tendencioso e ingenuo, que proviene de la intención de enfrentar "buenos" y "malos" a base de un juicio subjetivo del autor sobre la bondad y maldad que viene determinado por una preconcebida presentación de los hechos. En realidad, este teatro se ciñe más a una concepción abstracta que realista.

Lo que esta tendencia gana en precisión, al descender de lo empírico al examen de problemas contemporáneos bien definidos, lo pierde en vida en tanto es esta cosa móvil y contradictoria que se resiste a quedar reducida a las fórmulas de una psicología simplista.

Le falta ser teatral. Puede serlo por la violencia de una denuncia que le da valor de documento, o por la instauración de una dialéctica nueva del espectáculo (Brecht) y aún por un acuerdo real entre las fuentes del espectáculo y el público (teatro popular).

Pero en la realidad, el gran movimiento mundial, en este sentido, tiende a abrir todas las puertas del teatro a la vida cotidiana y a la ciudad. Es éste su sentido más interesante.

Una serie de autores de distintos países pueden citarse como ejemplos más o menos representativos de esta tendencia. Si bien debe tenerse en cuenta que los mismos nombres, por otros aspectos, pueden también circunscribirse a otras orientaciones.

En los Estados Unidos merece mencionarse, entre otros, a O'Neil (en alguna de sus obras), Dreiser, Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder, Elmer Rice, Odets, Hansberry, Inge, Capote, Mc. Cullers y Galber. En Inglaterra: Tynan, Osborne, Delaney, Workshop. En Irlanda: O' Casey, Synge, Yeats, Lady Gregory y Beham. En Rusia: Arzouzo, Rozov y Pogodine. En Alemania: Brecht y Hauptmann. En Francia: Adamov, Galti, Sartre, Prost y Cousin.

La fuga hacia la trivialidad

Sobre el tema se dan sabrosas contradicciones y poco sinceras actitudes de denuncia y enfrentamiento. Entre los muchos aspectos interesantes de citar aquí, cabe señalar la actitud de los partidarios del liberalismo impenitente, de aquellos que buscan ante todo el teatro de diversión o teatro como negocio. Tal como están las cosas actualmente, esta postura, aparentemente legítima, la consideramos, personalmente, como la más perjudicial para el auténtico teatro.

La fuga hacia la trivialidad, la evasión, había sido uno, sino el principal, motivo del teatro histórico. Las masas encontraban en la escena un medio de entretenimiento. Hoy, en este terreno, el teatro ya no puede cumplir tal función, que cubren con mucha mayor eficacia y facilidad, el cine y la televisión, por ejemplo. La competencia "en este terreno" no es posible. Pero hay otros estadios espirituales más elevados y trascendentes que son dominio exclusivo de la escena como el más eficaz procedimiento de plantear y discutir problemáticas vitales del momento y ofrecer satisfacciones estéticas mucho más puras.

No se puede negar al público, si lo desea, el derecho a divertirse con el teatro de evasión. Pero sucede que éste, que solo ha quedado limitado a la explotación comercial, es cada día menos productivo, y en definitiva es el mismo público el que se cierra este camino con su desasistencia. Porque como simple entretenimiento que disculpe de la molestia de pensar y sentir intensamente, existen hoy alicientes infinitamente más sugestivos.

Teatro político y teatro popular

Son precisamente los partidarios de estas tendencias los que reprochan a los promotores de teatro de inquietud actual el



La rosa tatuada, de Tennessee Williams, dirigida por Miguel Narros (Teatro Beatriz, 1958).

promover mensajes sociales y políticos, y de servirse de la escena para fomentar el advenimiento del colectivismo. Confunden los principios del teatro popular con los del de agitación política.

El teatro popular, tan característico en Francia, por ejemplo, tiene repertorios de tendencias heterogéneas que solo son consecuentes de cara a su calidad casi siempre indiscutible. Su propósito es únicamente el de lograr un teatro financieramente posible —gracias a subvenciones estatales— y materialmente asequible a públicos mayoritarios. Con ello, insistimos, no se pretende fomentar el teatro como arte de masas, sino hacer llegar las inquietudes de que es portavoz a la escena al mayor número de personas. Con ello se cumple una función positivamente "social", por educadora y formativa.

Medio de evolución; no de subversión

El lograr sensibilizar al mayor número de personas de una sociedad es una función importantísima. Con ello puede intentarse contrarrestar los influjos de la llamada "civilización material" y del dirigismo mental a través de *slogans*, basados siempre en frases hechas y que buscan soluciones fáciles y tranquilizadoras.

El teatro pretende hoy atraerse unas minorías no seleccionadas previamente, sino provenientes de las personas más sensibles y responsables de nuestra sociedad actual. Esta sensibilidad y responsabilidad se encuentran inéditas, muchas veces, en todos los sectores sociales, en todas las profesiones por modestas que sean. La creación de sectores amplios formados no a una idea preconcebida, como pretende el teatro de tesis, sino activadas al infinito panorama de las inquietudes humanas, constituye la mejor garantía que pueda apetecerse para el futuro constructivo de una comunidad social.

Cerremos este primer comentario con una frase del director de escena polaco M. Jerzy Grotowsky, que merece nuestro más entusiástico aplauso:

"El teatro es un arte de élite. Uno debe preguntarse cuál es el significado que damos a élite. No atribuimos a esta palabra un significado que la ligue a una forma de esnobismo intelectual: queremos, por el contrario, que la representación teatral constituya una situación privilegiada, especial, "elitaria" dentro de la vida del hombre de la calle: nosotros queremos que el teatro no sea una mercancía cotidiana como la televisión o el cine; que represente algo sagrado para el hombre de la calle...".

Yorick, 2 (abril 1965): 6-7.

TEATRO REALISTA Y TEATRO SOCIAL. LA PROBLEMÁTICA SOCIAL EN EL TEATRO ESPAÑOL (II)

J. PEDRET MUNTAÑOLA

Punto de partida

Para enjuiciar honestamente la problemática social en el teatro español nos parece imprescindible partir de una postura lo más objetiva posible. Ello resulta harto arriesgado teniendo en cuenta el peso de la realidad en que vivimos y de la situación manifiestamente falsa del teatro comercial que aún sobrevive frente a las tendencias —todavía estrictamente minoritarias y acertadamente combatidas— que se le oponen con un derecho irrefutable pero con una eficacia muy débil aún.

Del brazo de la verdad reiteramos nuestro convencimiento de que el absurdo que supone el teatro convencional o de evasión no puede ni "debe" persistir. Porque el apoyo que le presta el público es cada día más esporádico. Si el teatro comercial tiene como finalidad esencial y casi exclusiva el negocio, es evidente que éste se mantiene en la cima de una cucaña cada vez más resbaladiza y bamboleanante. Pero a los retrocesos de la escena convencional no corresponden en la debida proporción unos avances de la más nueva y representativa. Queda entre ambos puntos una profunda depresión que tiende a agrandarse. No existe estrictamente un relevo sino una acentuada languidez que demuestra la existencia de otras causas profundas que hay que buscar quizá, más que en los aciertos y fallos de la creación dramática, en una evolución social que, habiendo ya despegado de las antiguas fórmulas acomodaticias no acierta aún a vislumbrar las márgenes de la nueva tierra de promisión artística.

Una de las muchas explicaciones que se nos ocurren para este fenómeno es que frecuentemente el llamado "teatro comprometido" reviste una agresividad que roza la subversión. Aclaremos que aludimos a una idea general no necesariamente peyorativa. Dado el analfabetismo mental de amplios sectores de público y su adaptación a unas tendencias meramente diversivas, la carga ideológica de la nueva escena



Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo, dirigida por Cayetano Luca de Tena (Teatro Español de Madrid, 1949). (Foto: Gyenes).

provoca en él desconfianza y reserva. Conforme en que la agresividad de las nuevas tendencias se da muchas veces más por contraste que *per se*. Pero ello es un hecho real que no debemos silenciar.

El factor "comodidad", tan despreciado, tiene también una lógica nada desdeñable. La complejidad de la vida actual impulsa al individuo al esparcimiento, y si el cine y la TV desarrollan en él este hábito, no es de extrañar que de rebote resulte afectado el propio teatro.

La realidad sistemáticamente escamoteada en los escenarios

Transcribimos unos juicios muy interesantes de Ricardo Doménech: "A mi entender, si exceptuamos a unos pocos autores: Buero, Sastre, Lauro Olmo, Muñoz, etc. —y sabido es que de estos pocos no todos estrenan de una manera habitual—, puede afirmarse que ese teatro que hoy se escribe y estrena en España solamente refleja la realidad española en este sentido: en el sentido de que no la refleja. Pero no se trata de nada nuevo. Todos sabemos que desde Jacinto Benavente hasta los actuales dramaturgos burgueses —Pemán, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, Casona, Paso, etc.—, la realidad española ha venido siendo siempre escamoteada sistemáticamente en los escenarios. Y



El pan de todos, de Alfonso Sastre, dirigida por Adolfo Marsillach (Teatro Windsor de Barcelona, 1957).

no es solamente el problema social —unas injustas condiciones de vida, unas clases en lucha— lo que estos autores han escamoteado. Su servilismo ha llegado más lejos. A diferencia de otros escritores burgueses europeos, estos dramaturgos burgueses españoles han renunciado a cualquier tipo de crítica frente a determinadas instituciones mixtificadas por la burguesía española y han soslayado tratar cualquiera de estos temas que son 'tabú' para ella".

Y añade: "Estos autores han venido haciendo un teatro conformista y púdico que 'puedan ver nuestras hijas'; desprovisto de todo sentido crítico, de distracción porque distrae de la realidad en vez de atraernos sobre ella".

Hay mucho de verdad en lo que dice el distinguido comentarista, pero, y aquí está la esencia de la tesis que defendemos, en su juicio adverso a importantes —por populares— autores se incurre en una visión unívoca que no reconoce matices ni aquilata al lado de los defectos, cualidades innegables.

Lo social entendido como comunitario

Apurando estos razonamientos, nos sería fácil apear del pedestal a las figuras más eminentes de nuestro Siglo de Oro empezando por Lope de Vega. Ellos sirvie-

ron al público lo que éste quería y se doblegaron a estas "determinadas instituciones mixtificadas" si no por la burguesía, sí por la realeza, la aristocracia y otros poderes públicos de la época.

Entendemos que el teatro ha de ser antes que nada teatro, o sea, fruto de una concordancia de valores ideológicos, estéticos y de creación. La escena debe de ser tribuna de difusión de ideas, posibilidad de contradicción y aún de oposición pero no balcón político ni oportunidad para el "mitin". El hecho de que refleje la problemática de unos tiempos, la oposición de unos ideólogos a situaciones injustas, etc., no debe condicionar toda la creación teatral. La política, lo social y otros factores son posibilidades temáticas sumamente sugestivas que deben ir supeditadas a la finalidad escénica.

Es innegable que la carga política en la obra teatral contribuye, especialmente si significa oposición o disconformidad a una situación reinante, a su rápido éxito. Pero interesa que este éxito tenga también las bases más sólidas de la calidad y de la perfección. Muchos autores importantes han llegado a nuestros días con una gran fama que se granjearon en tiempos de oposición a una realidad política o social. Chéjov es un ejemplo. Su temática enmascarada constituyó un duro y solapado alegato a la sociedad de la Rusia zarista. Mas, ¿admiramos todavía a

Chéjov por esta postura o lo hacemos por sus valores artísticos intrínsecos?

Por ello creemos que el teatro social ha de entenderse como comunitario y divulgarse con la misma intención, al estilo de como lo hacen, por ejemplo, los grupos franceses actuales, que tienen no obstante un amplio repertorio que no se constriñe a un género determinado sino que se interesa por todo lo realmente representativo e interesante desde el punto de vista actual de la historia de la dramática.

Aclaremos, en este espinoso debate que nos planteamos, que no es que no nos interese la política en el teatro y las posibilidades de una alianza recíproca. Lo que sucede es que por encima de todo preferimos el teatro.

Teatro del pueblo y para el pueblo

Es interesante un bosquejo histórico partiendo del Siglo de Oro. Para García Pavón el teatro de la "cuestión social" se caracteriza ante todo por conferir los papeles más destacados al pueblo humilde y trabajador. Apparentemente la fórmula no supone innovación ya que el teatro español desde Lope, especialmente, tuvo al pueblo como protagonista muy calificado. Pero este pueblo no era consciente de la "injusticia social". Le estimulaban móviles políticos o de honra, y su papel en la escena fue descendiendo de categoría hasta el de gracioso o subalterno desplazado por el bloque monarquía-nobleza.

Luego el teatro de la "cuestión social" rehabilita la importancia dramática del pueblo en la escena; le confía los primeros papeles como antaño y fija su atención sobre los problemas privados del humilde, llevado por su preocupación por un nuevo concepto: la justicia social. Ello surge en España de la existencia de la lucha de clases en el último tercio del siglo pasado.

Los primeros brotes de teatro social en nuestro país pueden cifrarse a partir de *Realidad*, de Galdós, que aparece dos años más tarde que *Los tejedores*, de Hauptmann. Pero en la obra predomina todavía una preocupación estética. Más importante es *Juan José*, de Dicenta, estrenada en 1895. Luego el cultivo del tema irá matizándose en intención desde *Terra Baixa*, de Guimerá; *El Cristo moderno*, de José Fola; *Los semidioses*, de Federico Oliver. *Vidas rectas*, de Marcelino Domingo; *Así en la tierra*, de Francisco de Vía; *La tierra*, de José López Pinillos; *La corrientes*, de Julián Gorkín y otras obras que plantean el problema de la lucha de clases a tono de las tendencias decimonónicas con una pirotecnia verbal que causa impacto y aglutina núcleos.

Como réplica a este tipo de obras aparece una tendencia de oposición que no considera el problema sino que se encasi-

lla en una postura negativa. Pero quienes cultivan esta actividad tienen, en general, poca altura y son menos fecundos. Sus obras adolecen de escasa calidad literaria y recurren a fáciles evasiones hacia lo cómico, la caricatura y la astracanada.

Un arte social

Torrente Ballester ha centrado el problema del teatro social español con definiciones antológicas. Se escribe sobre teatro social —dice— desde muchos puntos de vista agrupables en dos, a saber: marxistas y cristianos. La intención de todos ellos desplaza el juicio del campo estético al político y moral. Este teatro le parece legítimo a condición de que abandone el talante exclusivo y excluyente, y añade: "Entre 'el hombre es un ser económico' y 'el hombre es una pasión inútil' cabe una infinita serie de afirmaciones tajantes, todas ellas válidas como sustento de un edificio teatral; no todas igualmente verdaderas. Pero en arte lo que importa no es la verdad metafísica o científica en que el arte se apoye, sino la perfección o eficacia de la obra".

Y sigue: "El teatro es por su materia un arte social y no puede ser de otra manera, porque el hombre es un ser social y porque sus dramas estrictamente individuales, sus dramas sin antagonismo corpóreo, no son

teatrales. Lo social empieza en el diálogo y ese teatro monológico es puro truco porque el monólogo sólo es aparente".

Evidentemente, a tenor de estos razonamientos que suscribimos, el llamado teatro burgués es un teatro falso porque se aparta de la esencia misma de esta finalidad social que reclama la escena. Pero por el mismo motivo, el teatro político es no menos parcial e incompleto porque traiciona esta idea sacrificando a ella todas las demás condiciones que requiere el arte de Talía.

El nuevo camino

Hora es de referirnos ya explícitamente a los que mantienen el fuego sagrado de la verdad teatral. Varias generaciones de autores surgidos después de nuestra guerra y perfectamente impuestos de la problemática que impera en el teatro mundial, han venido manteniendo una pugna encarnizada con las figuras ya consagradas o que ganaron amplio crédito mostrándose dúctiles a lo que las circunstancias exigían. Son los mismos a que alude Ricardo Doménech en la cita que hemos reproducido anteriormente.

Las circunstancias de anquilosamiento de nuestra sociedad han dado ciertamente, pocas oportunidades a este grupo inquieto e innovador. Buero Vallejo fue el primero que rompió el fuego en pos de las nuevas

tendencias con *Historia de una escalera*. Su extraordinaria calidad literaria, la bondad de la técnica esgrimida —que luego había de confirmarse y afianzarse en otras importantes realizaciones—, le ganaron el favor del público, que sucumbió al poder de sugestión creado por su talento.

Con Buero Vallejo se instaura lo que Pérez Minik llama "máscaras". La tendencia renovadora que alienta en el fondo de sus creaciones está sutilmente envuelta por un ropaje formal excelente. Pero la idea de disconformidad con el medio exterior —no asequeable para todos— alimenta una postura inconformista.

Otros autores de talento como Alfonso Sastre en *Muerte en el barrio*, *El pan de todos* y *Escuadra hacia la muerte*, siguen su ejemplo en un intento de alertar conciencias y despertar inquietudes. Carlos Muñiz, Lauro Olmo y otros, se agrupan en torno a la tenue brecha abierta en la muralla de la placentera indiferencia del público y periclitán, sino la continuidad de un teatro de posibilidades comerciales, sí la creación de minorías adictas no a un afán revolucionario de propósitos políticos, pero sí de propósitos declaradamente iconoclastas de cara a los viejos y descoloridos mitos conservadores.

La justicia social es un noble afán común, genéricamente hablando, a estas huestes. Pero, en realidad, lo que está en juego es la supervivencia del teatro mismo, su "índice de vitalidad", como lo define Alfonso Sastre.

La estructura del teatro como negocio, del que pretenden vivir muchos, impide una nueva concepción de la empresa de carácter más arriesgado y experimental pero inevitable dadas las perspectivas futuras y el ejemplo que podemos contemplar en otros países. La renovación está ciertamente en marcha aunque la penuria de medios y las resistencias de toda índole que halla en su camino hacen su evolución lenta y difícil. Pero todos sabemos que nuestra escena sólo puede salvarse mediante un resurgir del teatro nacional y éste sólo puede acontecer dando validez a los renovadores y actualizadores de su problemática.

Las dudas oficiales que se traducen en un modo de tranquilizar la conciencia subvencionando teatros nacionales y regulando su programación, a nada definitivo conducen. El apoyo ha de ser para los capaces de llevar a término una empresa de alcance nacional —no meramente central como ocurre ahora—, que si se presenta erizada de riesgos permite augurar, de persistir en los esfuerzos, un seguro éxito.



Las salvajes en Puente San Gil, de José Martín Recuerda, dirigida por Luis Escobar (Teatro Eslava de Madrid, 1963). (Foto: Gyenes).

DRAMATIZANDO EN TONO DE FARSA. PARADOJA ESPAÑOLA DEL MAESTRO DE LA PARADOJA ESCÉNICA: FRIEDRICH DÜRRENMATT

FRANCISCO JOVER

1. *El proceso...* en Madrid

En estos momentos sólo recuerdo que era un lunes del mes de marzo, por la noche. En un viaje relámpago a Madrid, acudí al Teatro Beatriz. En aquellos días, y para un espectador de urgencia que, con seguridad, no podría reincidir, era lo más interesante que brindaba la cartelera madrileña. Interesante e inquietante. ¿Era verdad todo lo que me habían dicho?

El teatro estaba casi lleno. Casi lleno en un lunes por la noche, y cuando la obra llevaba ya varios meses en cartel. Insólito. Insólito porque no estaban dando una obra de Alfonso Paso. Ni siquiera de Casona. Insólito porque en el reparto no había ninguna gran figura de la escena. El director y los actores eran prácticamente unos desconocidos, y en cuanto al autor... Bueno, no diremos —claró está— que Dürrenmatt es un desconocido. Pero, con la mano en el corazón, ¿creen que para muchos de los espectadores que habían ya desfilado por el teatro significaba algo el nombre de Dürrenmatt? ¿Sí? ¿Para cuántos? Temo que el porcentaje sería desolador.

Sin embargo, el milagro se produjo. El estreno de *El proceso por la sombra de un burro*, a cargo de los muchachos del T.E.M., era ya un éxito. El público acudía al teatro. No sé a causa de qué raras motivaciones, pues los comentarios que

oí a la salida no puedo decir que fueran elogiosos. Estoy cada vez más desconcertado acerca de cómo se producen los éxitos comerciales en el teatro.

“¿También vosotros habéis picado?”, recuerdo que me diría, más tarde, alguien que me presentaron en Madrid. “No puedo comprender el éxito de esta comedia. Pero, ¡si no tiene ni siquiera decorado!”. No. Yo tampoco comprendo muy bien este éxito, aunque, claro está, no por los mismos motivos.

Quiero adelantar que salí del teatro entusiasmado, maravillado y reconfortado. En mi personal caso fue, desde luego, un éxito. Pero estoy acostumbrado a que lo que está en la cumbre en mi escala personal de valores no sea directamente proporcional a las hojas de taquilla.

2. De *La visita...* a *El proceso...*

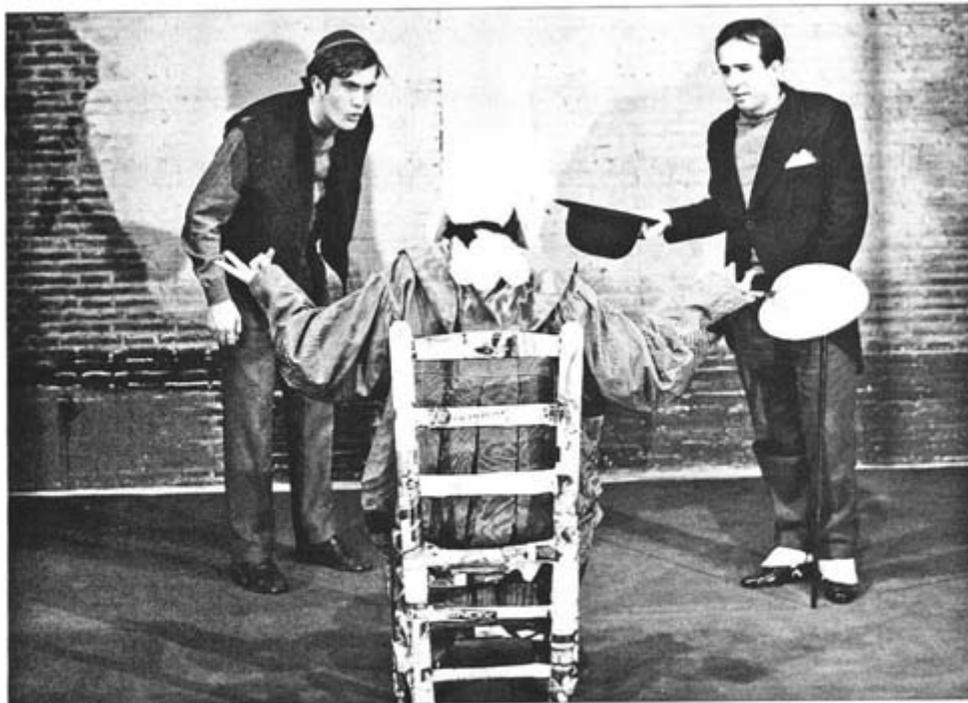
La visita de la vieja dama se estrenó comercialmente en España, y además —barajando, claro está, cifras españolas—, con un lisonjero resultado. A pesar de que en el estreno se registraron no pocas protestas —era el año 59— el público, en su mayoría, gustó de la comedia y la crítica la trató muy bien, aunque en general quedándose en la superficie al analizarla. Pero es

que *La visita...* es, a pesar de hallarse en ella contenidas casi todas las constantes del autor suizo, la menos “dürrenmattiana” de todas su piezas. Me refiero, ahora, sustancialmente más a la forma que al fondo. Su planteamiento es más convencional. El público pudo ver en ella, fundamentalmente, una condena de la posibilidad de que el poder del dinero pueda vencer a toda clase de virtudes y ponerse al servicio de una idea de venganza. En cuanto a esto, la tesis de la obra es afirmativa, lo que el espectador burgués suele calificar pomposamente de “un argumento constructivo”. En el fondo, como dijo un crítico madrileño, lo mismo que en *Los intereses creados*, pues en ambas obras juega el poder avasallador del dinero.

Este es un lenguaje que el público —nuestro público— entiende. Esto, en definitiva, condicionó el éxito del primer estreno comercial de Dürrenmatt en España.

Pero es que *El proceso por la sombra de un burro* es algo muy distinto. De ahí mi extrañeza ante el éxito.

El proceso..., sí, es obra inmersa en el modo de hacer de Dürrenmatt y, aunque dentro de su producción no sea más que una pieza menor, su planteamiento —al menos en la estupenda adaptación que vimos en el Beatriz— está plenamente comprendido en la “línea Dürrenmatt”.



Proceso por la sombra de un burro, dirigida por José Carlos Plaza (Teatro Beatriz, 1966).
(Foto: Pedro Alcaine).



Proceso por la sombra de un burro (Teatro Beatriz, 1966). (Foto: Martín Santos Yubero).

3. Lo que debió haber sido un fracaso

Dejemos ahora aparte el hecho —suscitador de tantas polémicas— de si el teatro de Dürrenmatt se debe a la influencia de Brecht. Los nombres de ambos dramaturgos se han asociado infinidad de veces por infinidad de tratadistas. Ello no me parece correcto y creo que, en todo caso, debe hacerse con sumo cuidado. Volveremos enseguida sobre el tema. Pero lo que es innegable es que el procedimiento empleado por ambos autores —lo que, en Brecht, se ha llamado “distanciamiento” y en Dürrenmatt no tiene aún nombre, pero urge encontrarle uno— intenta romper el ilusionismo teatral para hacer un teatro científico. En una palabra, exige del espectador un cierto esfuerzo, que —en muchos casos— no está acostumbrado a hacer.

Nuestro público está excesivamente apegado al ilusionismo teatral, casi diría que lo necesita. No le va el procedimiento anti-trágico, anti-dramático, o mejor anti-pasional, que emplea el autor suizo. Para que nuestro público vibre, y se produzca, así, el éxito, es preciso “ilusionario”, y esto no se logra con el argumento, sino con la pasión; no depende de lo que le pasa al protagonista, sino de cómo le pasa. Nuestro público suele entusiasmarse con el *Tenorio* todos los años. No importa que conozca el argumento. Al contrario. Acepta complacido la aventura de ese sinvergüenza que mata a quien se le pone por delante, asalta conventos y rapta a una novicia sevillana, porque sabe que, al final, se ha de salvar. Necesita apasionarse, no por esta o aquella aventura, sino por la más amplia, la que más de cerca toque al alma popular.

Por eso, cuando al espectador español se le quiebra la línea emocional del espectácu-

lo, y se da entrada en él a la pura ironía humanística, cuando el héroe se convierte en anti-héroe, cuando ya no puede creer que la muerte del protagonista es verdadera, el español se marcha del teatro y se instala en un tendido, donde podrá contemplar auténtica sangre. No olvidemos que los toros son el espectáculo completo, y lo más “anti-distanciado” que pueda encontrarse.

Todo esto pensaba yo aquel lunes, cercano a San José, al salir del teatro Beatriz. Todas estas razones me decían que la obra no podía aguantar tantos días. Sin embargo, allí estaba, pimpante y lozana como el primer día. Y duró aún muchos más. ¿Por qué?

Quizá —paradójica pirueta que sería muy del gusto de Dürrenmatt— este autor, tan poco español sobre el papel, esté más cerca del público de España que otros preocupados por nuestros problemas y nuestra idiosincrasia. Pienso, al decir esto, en un Hemingway o en un Montherlant. Es posible que tenga algo que ver con esto la influencia de Cervantes que el mismo Dürrenmatt confiesa al hablar de su “señor Mississippi”. Claro que a Cervantes le bastó con crear un loco genial para representar su época, y Dürrenmatt ha tenido que crear todo un fabuloso mundo de locos.

4. ¿Un proceso en Almería?

Bien. El “milagro” está ya en la historia del acontecer escénico madrileño. El éxito ya se ha producido. Intentemos explicarlo. Si “profetizando” he resultado equivocado, quizá analizando tendré mejor suerte. Como se ha visto, la mayoría de mis anteriores razones eran “de forma”; ello me inclina a pensar que quizá sean “de fondo”

las razones contrarias. Las que condicionan el éxito de la experiencia.

Efectivamente, *El proceso por la sombra de un burro* tiene muchas cosas, en su argumento, que deben gustar al público español.

La pieza es de origen radiofónico y está tomada de uno de los episodios de la novela de Wieland, *Historia de los abderitas*. Abdera es, en efecto, la ciudad donde se desarrolla la acción. Se trata de una ciudad de la antigua Tracia, situada a orillas del Egeo, por lo tanto de una ciudad meridional y casi mediterránea. Los acontecimientos públicos de la misma, la vitalidad de sus habitantes, la ociosidad que se observa en sus calles, y muchos otros detalles de la vida ciudadana, tienen mucha semejanza con cualquiera de las ciudades de nuestro levante o nuestro sudeste. Y no olvidemos que el autor no sitúa la ciudad en ningún lugar del mapa. ¿Quién nos dice que no se trata de la actual villa de Adra, en la costa de Almería, que se llamó antiguamente Abdera, y que, fundada por los fenicios, fue sucesivamente colonia griega y romana?

5. La justicia en la picota

El proceso que se desarrolla en esta pieza pretende únicamente averiguar si el dentista Estrutión tenía o no derecho a sentarse a la sombra del asno que acababa de alquilar, sin pagar por ello un sobreprecio. Como se ve, el litigio es realmente irrisorio, y el autor lo aprovecha para realizar una acerba crítica de la justicia, minimizando su concepto. La crítica de la justicia, como es sabido, es un deporte grato a nuestras gentes y en nuestro teatro abundan las piezas dedicadas a ello, desde los medievales *Juegos de escarnio* hasta los ya citados *Intereses creados*.

Claro está que —aquí entra una vez más el reverso de la paradoja española de Dürrenmatt— el autor de *Los físicos* realiza esta crítica de modo bien distinto al de nuestros autores, expresándola por medio de una ironía satírica que, por su finura, está muy lejos de nuestros Lope, Cervantes o incluso Lorca. Deliberadamente, Dürrenmatt, para lograr sus fines, adopta el tono de la comedia ática de Aristófanes que, como él mismo dice, “no es una comedia de sociedad, sino un *Welttheater*, es decir, un teatro que pone en juego y en interrogación al mundo”. El mundo de Dürrenmatt está marcado por una sed de justicia, sed que agobia a sus personajes, los cuales, pese a pedir justicia, no son justos. En toda la producción de Dürrenmatt, hasta el presente, no hay más que un personaje auténticamente justo: el mendigo Akki de *Un ángel llegó a Babilonia*.

Y es que los mendigos y los vagabundos son los únicos que cuentan con la confianza

de Dürrenmatt, ya que los ricos y opulentos quieren poseer aquello que les gusta, y todo aquel que desea algo que quiere también el poderoso está condenado a sucumbir. Sólo quien nada es y nada tiene puede salvarse. De ahí que la categoría de mendigo sea insuperable. Por eso Akki dice, en un momento de la obra, refiriéndose a la muchacha que trajo el ángel: "Yo había convertido a esta niña en la mejor pordiosera del mundo, y ahora será simplemente reina".

6. Y ahora el parlamentarismo, la lucha de clases, la revolución...

Pero volvamos a *El proceso*... Dürrenmatt quiere hacernos ver cómo por la presunción de unos, la terquedad de otros, la codicia de los más, la vanidad de los magistrados y sacerdotes, y la vacua oratoria de los abogados, surge de lo nimio e irrisorio —el litigio por una sombra y, además, de un burro— un problema que reclama enseguida la atención de todos los abderitas. Todos estos personajes que intervienen, todo este baile de presumidos, tercos, codiciosos y vanidosos, los tenemos aquí, a nuestro lado, en nuestra circunstancia. Aquí está otra vez el anverso de la paradoja. Hay que ver la comedia, o leerla cuando menos, para explicarse el éxito. ¿Cuántas veces en nuestros parlamentos o nuestras ágoras —ahora más o menos desaparecidas, pero en franco peligro de regreso— no se han vertido verdaderos diluvios de palabras, para atacar o defender cuestiones de la misma vacuidad, mientras se dejaban de lado los problemas realmente acuciantes para la colectividad?

Como dice el sensato Juez llamado a pronunciarse sobre la cuestión: "en vez de refirir a los dos querellantes por la estupidez de promover un proceso a causa de la sombra de un burro, se comete la estupidez de convertir este proceso en una cuestión filosófica, de ideales y sabe Dios de qué otros bienes supremos". ¿No es terriblemente hispánico este remontarse a lo absoluto? La idea de Justicia ha despertado en la ciudad de Abdera pero, inmediatamente, se ha desbordado, ha dividido a la ciudad en dos bandos irreconciliables: el partido de los burros y el partido de los dentistas. Unos partidarios del burrero, otros del dentista. El pueblo y la burguesía. Ambos quieren triunfar a toda costa, y aunque los protagonistas quisieran ya, hartos de intrigar y gastarse su dinero, que va a engrosar las bolsas de sus abogados, abandonar la lucha, sus propios partidarios se lo impiden, pues han hecho del litigio una cuestión de honor de partido, y han desencadenado, para lograr sus fines, verdaderas riadas de recomendaciones —seguimos estando en

España—. Los sumos sacerdotes —por un lado el del templo de Jasón, por otro el del templo de Latona— toman parte en el asunto y enseñada se dejan romper. En el foro público se gritan las lacras ocultas de los más responsables santones de la ciudad, y al fin, unos y otros, van a encontrar al pirata Tifi, borracho y mujeriego, ante el que tienen que humillarse, para pedirle que incendie el templo de sus enemigos. Lo que fue bizantina querrela sin importancia se ha convertido ya en revolución, que se muestra como totalmente inútil, ya que termina con la asolación de la ciudad y la ruina de los dos bandos.

Y así, Dürrenmatt nos muestra su falta de confianza en este viejo modo de arreglar las cosas. Él mismo dijo en un discurso: "el viejo dogma de las revoluciones, según el cual el hombre puede y debe modificar el mundo, se ha tornado irrealizable para el individuo. Ya no tiene validez".

7. Distanciamiento frente a fabulismo sádico

Y esto nos lleva de la mano a otra cuestión bizantina que antes hemos soslayado: Brecht y Dürrenmatt. Efectivamente son muchos los que consideran a Dürrenmatt como algo parecido a un discípulo de Brecht. En mi opinión nada hay más lejos de la verdad. Y la opinión de Dürrenmatt sobre la actitud revolucionaria es fundamental a ese respecto. El autor de *Konolfingen* no cree en la efectividad de las revoluciones, mientras que Brecht aspira con su obra a explicar el mundo e incluso a modificarlo. Dürrenmatt jamás pretende dar soluciones; es más, parece no creer en

ellas. Técnicamente, aunque en muchas de sus obras introduce efectos distanciadores, nunca tienen ni las motivaciones ni el rigor de la distanciamiento brechtiano, su procedimiento está mucho más cerca del Thornton Wilder de *La piel de nuestros dientes*. Quizá el procedimiento formal del teatro dürrenmattiano —llamado a ser más importante, en mi opinión, que el tan baqueteado teatro épico— debiera llamarse, mientras no encontremos denominación mejor, "fabulismo sádico".

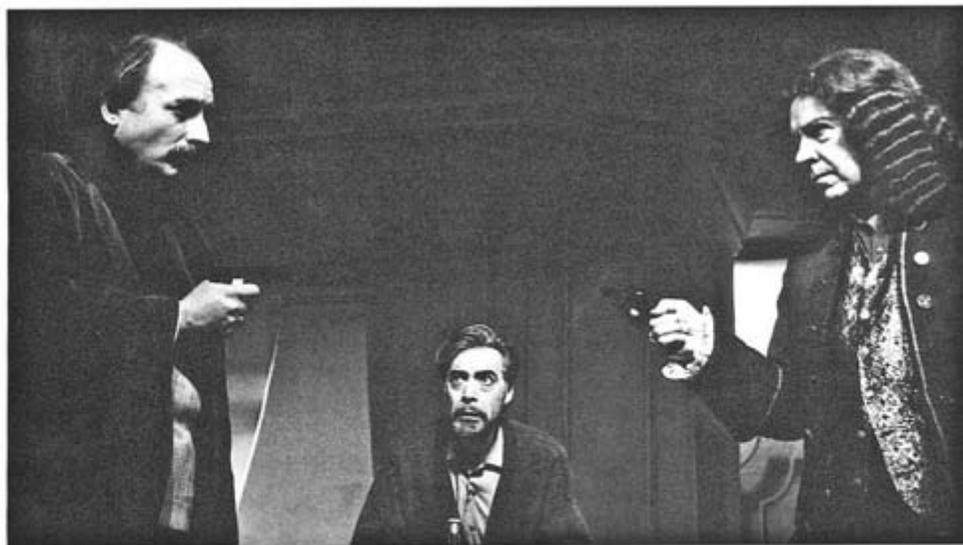
Por lo demás, Dürrenmatt no es, como Brecht, un teorizante panfletario, ideológicamente comprometido, sino un autor independiente con ideas claras sobre la libertad —"nunca se realiza por la política, existe como condición básica del hombre. Sólo se manifiesta en el arte, la vida no conoce libertad alguna"—, la dignidad del hombre y el destino de la Humanidad.

8. ¿Quién es el más burro?

Así ha quedado expuesta una paradoja más, dentro de la paradójica obra del autor de *Frank V. Un hombre* cuya técnica teatral está muy lejos y muy cerca de España. Y no deja de ser igualmente paradójico que me haya atrevido a decir estas cosas de un autor del que Hubert Gignoux ha dicho que su rasgo más distintivo es la helvetitud.

Bien. Posiblemente esté él en lo cierto. No quisiera que, como consecuencia de mis elucubraciones, contestaran ustedes señalándome a mí a la pregunta final de *El proceso por la sombra de un burro*.

Yorick, 19 (octubre 1966): 6-8.



Los físicos (Teatro Valle-Inclán, 1965). (Foto: Gyenes).

SOBRE LA NECESIDAD DE UN TEATRO NACIONAL POPULAR

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

I
No se trata, sin embargo, de "necesidad", sino de un imperativo categórico. No es concebible un teatro nacional que a la vez deje de ser popular. El absurdo inconcebible y antinómico de un "Teatro Nacional" a secas sólo es admisible en una sociedad como la nuestra —o como la de cualquier república hispanoamericana— donde, por encima de un mundo tecnológico implantado a última hora sobre las estructuras de la sociedad burguesa, a la que esta etapa tecnológica va a fecundar fructíferamente, subyace y se cuida que subyaga durante mucho tiempo, el clasismo. En nuestra curiosa sociedad estamos asistiendo a una sucesiva estratificación estructural que admite las cosas más disparatadas como: la última filosofía neofreudiana de Marcuse, el desarrollo tecnológico, las técnicas del marketing, el *aggiornamento* eclesiástico, el consumismo, la minifalda, el erotismo social y los ensayos del "Living Theatre", el marxismo tenue de Brecht, la revolución anarquizante de Grotowski y la teoría de la crueldad de Artaud, sin que ni por un momento dejemos de salir de nuestra auténtica miseria. Ropajes y oropeles que se echan sobre el vagabundo desorientado que solamente un humorista —"Mingote"— ha sabido descubrir. Y el caso es que siempre ha pasado así. El tomismo integral y la retórica del Heroísmo y la Aventura aplastó la cruda realidad de nuestro Siglo de Oro, como el Neoclasicismo Francés abatió las posibilidades de "realidad" del Siglo XVIII y el Romanticismo "higienizó" al siglo XIX.

Pero no nos engañemos y seamos "realistas" (por más que se insista ahora tan tozudamente en eso de "abandonar el pesado lastre del realismo") por debajo de todo ese



Los hijos del sol, de Máximo Gorki, dirigida por Esteban Polls (Teatro Nacional de Barcelona, 1974).
(Foto: Alcayna).

aparato "futurista", por debajo de todo ese mimetismo de laboratorio, está alentando nuestra miseria y nuestro constante regresismo. Quien leyera últimamente las críticas que los periodistas barceloneses escribieron sobre el "acontecimiento" de la inauguración de un "teatro nacional" en Barcelona, se daría cuenta de que los "cronistas de sociedad" tienen mucho que hacer. Efectivamente, los críticos —salvo las excepciones normales— hicieron de la inauguración de un "teatro nacional" un acontecimiento elegante y sus plumas hablaron de la "atrevida osadía del atuendo de las damas", de la "brillantez de la platea", de la "presencia de todo Barcelona", etc. Y lo curioso es que estos críticos-cronistas de sociedad, sin embargo, eran totalmente sinceros. La mentalidad que gravitaba sobre este fenómeno era la mentalidad de las viejas revistas ilustradas —*Blanco y Negro*, *La Esfera*, etc.— la mentalidad que hallaría un gran placer en contemplar las caricaturas de Taboada y en leer los chascarrillos baturros. Deliciosa confrontación con un mundo que se quiere acercar al Mercado Común y a las estructuras progresistas europeas y que sin embargo, sin saberlo, con toda su sinceridad palurda, agranda sin quererlo las distancias y contribuye al hermoso clisé del trágico esperpento nacional.

Total: que la existencia de ese fenómeno humano —no nos atrevemos a llamarlo vital— nos atestigua una vez más que vivimos en la época de Gaspar Melchor de Jovellanos y de su "despotismo ilustrado". Si puede imaginarse tan "brillantemente" y con tanto aparato "distinguido" un "teatro nacional" a secas, que no admite la "popularidad", es porque todavía y pese a las distintas estratificaciones estratégicas que se han ido acumulando sobre la estructura ofi-

cial, el teatro se contempla desde el Estado como algo para uso exclusivo de esa clase social que "huelga". O sea que vuelve a hacerse patente la idea jovellanesca expresada en su famosa "memoria sobre los espectáculos públicos" de que la sociedad se halla dividida en dos clases: la de los que huelgan y la de los que trabajan. El teatro está dirigido primordialmente a esa primera clase, mientras que la segunda tiene como diversiones: triscar por los campos, jugar al tejo, etc. Sustitúyase esta última serie de diversiones dieciochescas por el fútbol, la televisión y la canción ligera y tendremos completado el paisaje social en que este acontecimiento viene a inscribirse. Agravado porque resulta que Barcelona es una ciudad de tres millones de habitantes con un gran cinturón suburbano, donde millares de inmigrantes desconocen la más ligera noticia sobre el teatro.

¿Cómo, entonces puede hablarse, de "teatro nacional"?

II

Si eliminamos lo popular eliminamos lo "nacional". No puede ser nacional lo que excluye el elemento popular. Es un verdadero contrasentido. Hablemos mejor de la "política correctora del estado paternalista" que busca más que fomentar el teatro, cubrir unas apariencias de civismo y cultura. Con todo el horror significativo que lleva aparejado este desusado binomio terminológico: "civismo cultural".

El fenómeno de los "teatros nacionales" en nuestra sociedad clasista occidental obedece siempre al fenómeno de una tradición dieciochesca: la de los salones elegantes donde se "juega" a la cultura. Y el teatro es una res-



Tartuffe, de Molière, por la Comédie Française, dirigida por Jacques Charon (Teatro de la Zarzuela, 1971).
(Foto: Claude Angelini).

puesta de tantas, como lo es la Academia, la Corporación Municipal, el Museo, la Universidad, etc. Instituciones muertas, que perdieron todo su poder creativo para animar al pueblo y permanecen como residuos fósiles de aquella sociedad urbana —hoy industrializada— que institucionalizó para una clase los distintos fenómenos culturales.

Se explica entonces con toda claridad la trayectoria de los llamados "teatros nacionales de Occidente". Con mejor o peor fortuna estas instituciones mantienen unos edificios suntuosos —no es el caso del nuevo teatro nacional de Barcelona, precisamente— ricamente alfombrado y alhajado, con enormes arañas, espejos y palcos suntuosos, cuyo mejor ejemplo puede ser el "Theatre Odeon" de París, asaltado por la juventud universitaria del glorioso julio de 1968. Instituciones que llevan aparejada una gran corte de servidores uniformados y hasta de guardias de gala apostados a la puerta, donde los espejos reflejarán la elegante osadía de las damas y el sobrio traje de los caballeros como afirman los cronistas de sociedad. A este caparacho exterior corresponderá una labor museística en la elección de las obras y los montajes, en el estilo de los actores y en el ritmo del espectáculo. Un estilo europeo-occidental en que el público selecto es contemplado como un dios misterioso y amenazador y al que van dirigidos todos los imperativos amables del gran espectáculo. Los clásicos, reputados de magistrales según las preceptivas esco-

lásticas, los autores contemporáneos reconocidos universalmente como continuadores de la gran tradición cultural-cívica constituirán el gran repertorio de estos teatro-museo. Interpretados según la predominante escuela de turno.

Semejantes teatros nacionales nunca investigarán nuevas formas expresivas, ni fomentarán la aparición de autores nacionales (que debía ser su principal misión) ni tratarán de incorporar nuevas generaciones de "hombres de teatro". Estos edificios constituirán una meta a la que accederán aquéllos que por sus méritos se hayan hecho acreedores a semejante "honor". Es el mismo caso que contemplamos en la institución de las "academias de la lengua": receptáculos de inmortalidad.

En España el fenómeno se agranda por aquello del "espejo deformante vaineinclinresco" y el menos estudioso descubre con atónita sorpresa que los llamados "teatros nacionales", por seguir el clisé de la decadencia occidental, son precisamente los menos "nacionales" de todos los teatros: en ellos se destierra sistemáticamente a los autores del país; en ellos se persigue la acomodación al autor de "moda"—clásico o contemporáneo—; en ellos se mimetiza el estilo interpretativo de esta "comunidad occidental"; en ellos se atiende sobre todo a la élite burguesa de la platea procurando se halle cómodamente enalagada en coquetonas lunetas y tenga un buen salón de espejos donde las damas puedan verificar el realce de su belleza.

Para el escenario basta y sobra con un buen gusto concordante con los elementos accesorios y nunca faltarán obras cervantinas, lopescas o molierescas, que nadie puede poner —y menos los despreocupados burgueses— en litigio de valor u oportunidad social.

III

Y establecidas así las coordenadas de un teatro nacional *made in Occidente*, ¿para qué meternos en los intrincados problemas de la posible estructuración de un teatro nacional-popular? ¿O de la posible existencia de una dramaturgia popular? ¿Vamos a entrar en hipótesis? En nuestra cuestión de un posible "teatro nacional popular" lo que sobran precisamente son ideas para su puesta en marcha. Al igual que es verdadero —eso que los burgueses han proclamado con elegante ironía— que cualquier ciudadano lleva en la cabeza una idea sobre la reforma agraria, también es verdad que cualquier persona que ame el teatro, como algo vivo y como función social, tiene ideas varias y funcionales todas ellas sobre un "teatro nacional popular". Por eso no entraremos ahora en cuestiones como las siguientes: precios de las localidades, situación de los edificios, eliminación de preferencias, fomento de una dramaturgia popular-nacional, libre acceso a la juventud, proyección a las zonas suburbanas o rurales, propaganda pedagógica, etc.,



La fierecilla domada, de William Shakespeare, por el Teatro Nacional Young Vic, de Londres, dirigido por Frank Dunlop (Teatro de la Zarzuela, 1971).
(Foto: Reg Wilson).



The tablets, por el Living Theatre
(Foto: Ira Cohen).

EL TEATRO DE DENUNCIA SOCIOLÓGICA Y CULTURAL

(COMUNICACIÓN DE YORICK
AL II CONGRESO
DE TEATRO NUEVO)

FRANCISCO JOVER

El título de esta comunicación puede, sin duda, parecer un tanto pretencioso. Es muy posible también que, en el más estricto sentido etimológico, no exista el verdadero teatro de denuncia sociológica y cultural. Creo que el título requiere una explicación e intentaré darla a lo largo de mi comunicación. Temo asimismo que no encaje en el temario de la segunda ponencia de este congreso: "Aplicación de la moderna concepción de arte y estética a las nuevas tendencias del teatro". Con todo, el tema —en principio— me parece lo suficientemente amplio para que tenga cabida, al menos a priori, ya que ignoro aún "por dónde irán los tiros". Quiero decir todavía que he escogido el tema por ser una preocupación actual del Consejo de Redacción de la revista *Yorick*, ya que pensamos dedicar un número a este tema.

Para aclarar mis intenciones desde el principio, dividiré esta relación en dos cortas partes: la primera será dedicada a un análisis de la obra teatral de Jean Genet y de Witold Gombrowicz en cuanto a su contenido de denuncia cultural y de denuncia de algunos aspectos de la vida social; en la segunda parte situaré este análisis en el interior de una crítica sociológica y cultural más vasta, implícita en este teatro, y de las posibilidades que ofrece este tipo de teatro. En definitiva, una nueva concepción estética y una posible nueva tendencia teatral.

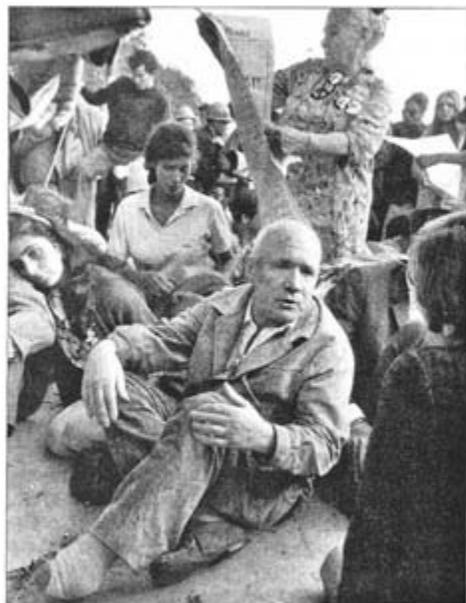
Antes trataré unos supuestos abstractos que considero importantes: ¿Qué es la obra de arte en general y la teatral en particular? ¿Cuáles son sus relaciones con la condición humana, con la realidad humana y social? Toda la problemática de la sociedad moderna está, según Lucien Goldman, en la rela-

ción fundamental entre lo real y lo posible. Esta relación es de índole dialéctica. Lo real funda lo posible, pero lo posible no se convierte en real sino en cuanto superación y modificación de lo real existente. Por otra parte, lo real existente no es más que el resultado de un posible precedente.

Una de las ideas fundamentales de Pascal, de Hegel, de Marx, de Lukács, y de todos los filósofos que se colocan en esta línea de pensamiento es que no se puede definir al hombre como se define a un objeto, porque el objeto existe, se destruye y se transforma, pero *no transforma*, mientras que el hombre no es sólo el objeto, sino también el sujeto de las transformaciones.

El gran problema de una sociedad moderna industrial en Occidente es el peligro de reducción de la dimensión de lo posible en el hombre. Para convencerse basta con estudiar las obras de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, como Adorno o Marcuse (*El hombre unidimensional*). Todos ellos denuncian el riesgo de supresión de lo posible. La cultura en general y la obra de arte en particular están estrechamente ligadas a la dimensión de lo posible: "la obra de arte permite al hombre tomar conciencia de sí mismo". Si en una sociedad la dimensión de lo posible es disminuida, sofocada, entonces la posibilidad de creación artística, cultural o filosófica se ve profundamente amenazada.

La estética kantiana define la obra por medio de dos dimensiones: la unidad y la riqueza. La obra de arte es el resultado de una tensión superada entre los dos polos



Jean Genet (Chicago, 1968).

etc. Todos sabemos en qué consiste la viabilidad de un teatro nacional popular. Y todos sabemos también que esto no es posible en tanto no exista una dramaturgia también nacional-popular, y una política también nacional-popular, y una economía, ídem de ídem. Ridículo sería en grado sumo que nosotros ahora empezáramos a cuestionar sobre un fenómeno tan obvio y tan indiscutible. El teatro, como bien cultural de todos, pertenece a todos sin discriminación y en ese todo entra el pueblo, es decir los integrantes del mundo del trabajo sin discriminación social de ninguna clase. Desde el momento en que se parece ese público o se discrimine la situación urbana del edificio teatral, o se "seleccione" la inversión del producto, según las coyunturas especiales del mercado mundial, se está destruyendo la esencia del teatro desde los tiempos de Esquilo. La palabra teatro equivale a espectáculo contemplado por cualquier muchedumbre atraída por ese fenómeno. Idea que no prevaleció cuando se institucionalizó, en el siglo XVIII, la idea del teatro-salón para élites escogidas.

Resumiendo: teatro nacional y "platea" son términos antinómicos, tan antinómicos que se excluyen uno a otro. Y como decía aquella genial Mistinguette hoy día los actores "se pintan los labios para los cochinos de la platea".

Yorick, 29 (diciembre 1968): 7-8.



El balcón, de Genet, dirigida por Antoine Bourseiller (Paris, T. Récamier, 1975).

que son la extrema riqueza, es decir, el dato, el mundo existente e inmediatamente percibido —lo real—, y la extrema unidad, es decir, lo que se refiere a la acción, a la transformación —lo posible—.

La crítica tradicional se ha dedicado sobre todo a analizar la riqueza de una obra; acaso por esta razón hemos pensado —en la revista *Yorick*— que ya iba siendo hora de ahondar sobre aquello que la crítica ha olvidado: la búsqueda de la unidad. Ya es sabido en qué medida una sociedad que suprime la actividad del hombre, que crea seres pasivos, receptores tan solo de los *telefilms* y demás condicionantes de la *mass-media*, puede presentar importantes riesgos para el desarrollo armonioso de la personalidad humana. Y que si el hombre, a causa de su educación, no puede sintetizar tales informaciones, organizarlas en una unidad —en acción y pensamiento— de cara a la creación, pierde implícitamente toda fuerza de creación cultural y limitará su existencia a la simple colaboración (actitud pasiva).

Dentro, pues, de toda esta problemática es donde planteamos nosotros el problema del arte contemporáneo, y más particularmente el de la denuncia sociológica y cultural. Y lo quisiera plantear con el estudio de dos autores teatrales cuyas obras presentan, de modo brillante y riguroso con todo realismo, el problema de la estructura de nuestro mundo, del hombre en nuestra sociedad. Se trata de un escritor polaco, Witold Gombrowicz, que hasta el presente, que yo conozca, ha escrito dos obras tea-

trales muy interesantes: *Yvonne* y *La boda*; y del francés Jean Genet con sus cuatro últimas producciones.

Naturalmente, en ambos casos debemos insistir sobre lo de la coherencia, la unidad y el significado de algunas obras, sin por eso olvidar que existe la otra dimensión, la riqueza, elemento esencial de su valor estético.

Antes de entrar en el análisis de estas obras, quisiera tocar otro problema importantísimo: el de la recepción de las obras. El modo como son recibidas del público y de la crítica es muy significativo de ciertas estructuras mentales dentro de la sociedad moderna. Cuando, por ejemplo, *La boda* fue representada en París, la reacción unánime de la crítica fue tratar a la obra como onírica e incoherente, siendo así que se trata de una obra rigurosamente coherente y significativa. La crítica se orientó, como es tradicional, no hacia una visión del mundo sino hacia el individuo Gombrowicz y hacia el complejo de Edipo. Y ello basándose en una de las primeras escenas, en la que aparecen dos jóvenes que vuelven de la guerra en un ambiente y ante unos personajes que parecen, a un tiempo, sus familiares y unos desconocidos, en el acto de hablar una lengua que ignoran, para darse cuenta enseguida de que se encuentran en la casa paterna de uno de los dos, transformada en posada, ante la novia convertida en prostituta y ante el padre convertido en posadero; la lengua que hablaban era de su infancia. Pero ningún crítico refle-

xionó, ni por un momento, sobre el hecho de que la casa paterna evoca la patria, y la lengua de la madre, la lengua materna.

Otro ejemplo, y éste mucho más reciente: con motivo del estreno en Barcelona de *Las criadas*, por la compañía de Nuria Espert, he oído decir que el Living Theatre representó dicha obra con actores masculinos "como quería Genet". Sorprendido de esta manifestación me leí el prólogo de la obra en el que Genet dice expresamente que las sirvientas deben ser encarnadas por mujeres y que el problema sexual, en la obra, es de escasísimo relieve. Se trata, al contrario, de un argumento muy distinto y muy importante. Pero, como para Gombrowicz el padre y la madre "son" el complejo de Edipo, para la obra de Genet se piensa inmediatamente en el aspecto homosexual.

En realidad, un significado individual de cualquier comportamiento humano existe en todos los textos teatrales, pero existe una diferencia fundamental entre la coherencia de un sujeto singular y la de un sujeto colectivo, de grupo. Y *creemos* que cualquier obra de arte válida, al tiempo que expresa problemas individuales del autor, debe plantear, asimismo, una visión coherente del grupo social a que el mismo pertenece.

Queremos, pues, fijarnos en las obras que, aún expresando realidades individuales, lo hacen de modo tal que, lejos de turbar la coherencia social, la expresan al nivel más riguroso posible. Es el caso, por ejemplo, de las obras de Gombrowicz y Genet, y no desesperamos de encontrar *nuestros* autores.

Lo más importante, pues, para nosotros al acercarse a una obra cultural es, sin abandonar los problemas individuales que en ella se plantean, verlos como un aspecto de aquella riqueza que se trata de integrar en la coherencia social, en la lógica social. Por eso me parece muy discutible reducir la obra de Genet a problemas de erotismo individual y la de Gombrowicz al complejo de Edipo, cuando se trata, en realidad, de un problema eminentemente social: el de la vida del hombre en un mundo degradado.

Estamos en una fase de la historia de la sociedad que los sociólogos califican de varios modos: sociedad de consumo, capitalismo de organización, sociedad de masas, etc., cada uno de los cuales expresa uno de los aspectos de la transformación económica y social sobrevinida en la sociedad occidental después de la segunda guerra mundial. Estas transformaciones han tenido y tienen todavía numerosas repercusiones en el ámbito de la estructura psíquica de los individuos y de los grupos. En el plano económico es suficientemente sabido lo que ha ocurrido: tras el período de crisis del capitalismo se ha dado a luz un nuevo proceso de equilibrio que se ha ido consolidando y que se basa fundamental-

mente en la intervención del Estado y en la llamada planificación.

Ahora bien, si es cierto que la intervención estatal, la planificación y, en resumen, los mecanismos modernos de autorregulación de la sociedad han conseguido limitar las crisis internas, presentan en cambio otra problemática: la de la división, que va alargándose, entre un grupo social restringido que toma las decisiones (los tecnócratas) y una creciente masa de especialistas cuya existencia material está mejor asegurada gracias al aumento general del nivel de vida y cuya competencia es cada vez mayor porque es indispensable el buen funcionamiento de la sociedad, pero cuyos componentes se ven reducidos al papel de simples ejecutores de decisiones no tomadas por ellos mismos.

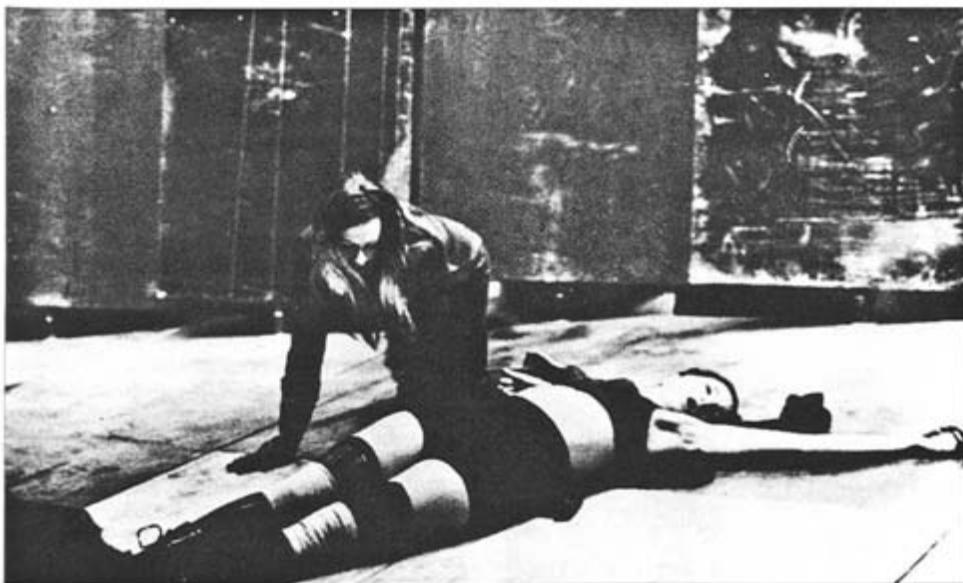
Por tales motivos, entendemos que el teatro debe preocuparse por averiguar cuáles son las posibilidades de reaccionar contra las tendencias de esta evolución, imprimirles una distinta orientación, defender la libertad del hombre y la esperanza de una sociedad que le asegure la posibilidad de realizarse auténticamente. Este sería el que hemos llamado teatro de denuncia sociológica y cultural (un ejemplo del cual hemos creído ver —en principio— en varias de las obras de Genet y Gombrowicz) y cuya realización estamos ayudando a producirse entre nosotros. La técnica nos parece que debe ser la de conducir la acción conjuntamente sobre el plano de la realidad social y económica y sobre el plano de la conciencia.

No puede fundamentarse únicamente en el aspecto social y económico, porque entonces la acción de la obra volvería la espalda a los problemas psíquicos e intelectuales de los miembros de la sociedad. El caso es frecuente, como sabemos: se impide a la gente tomar conciencia del hecho de que el descontento no se halla solo al nivel del consumo o del salario, sino que tiene en su interior un malestar más general, una total falta de adaptación de la estructura humana en relación con la realidad social que no le permite expresarse ni desarrollarse.

Y, por otro lado, no puede fundamentarse únicamente en lo cultural, ya que entonces se anula anticipadamente al no poder apoyarse sobre una realidad, o al menos sobre una acción social y económica que permita a los hombres conservar y desarrollar una estructura psíquica que favorezca la comprensión de sus condiciones y toma de conciencia.

Actualmente estamos en un momento crucial para el teatro en Occidente (y para la vida cultural en general), ya que el autor no hace sino traducir la visión del mundo del grupo al que pertenece, y esta visión no puede elaborarse sino a partir de la sociedad en la cual el grupo vive. Si la estructura de esta sociedad elimina la dimensión de la actividad responsable y creadora —la dimensión de lo posible—, al autor le resultará muy difícil crear un universo imaginario, a la vez rico y coherente.

Yorick, 33 (abril 1969): 16-18.



Las criadas, de Genet, por la compañía de Nuria Espert, dirigida por Víctor García (Teatro Figaro de Madrid, 1969).

EN TORNO A UNA POLÍTICA DE PROTECCIÓN DEL TEATRO EN ESPAÑA

ALBERTO DE LA HERA

Pregón pronunciado en el Ayuntamiento de Palma de Mallorca, en el acto inaugural del Festival de Teatro Palma 69, en diciembre de 1969, por Alberto de la Hera.

En la actualidad, el teatro en España se mueve dentro de unos esquemas que podrían resumirse así: de un lado, el teatro profesional, no subvencionado oficialmente en su mayor parte, pero dentro del cual existen dos sectores que disfrutan de protección y subvenciones oficiales, los teatros nacionales y las campañas nacionales de teatro; de otra parte, el teatro no profesional o vocacional, que se realiza a través de los grupos de Cámara y Ensayo, grupos universitarios, de centros docentes medios, de organismos religiosos, etc.

Esta estructura del teatro en España, dibujada así a grandes rasgos en sus clasificaciones más elementales, permite dividir el presente estudio, que no trata de ser sino un acercamiento de carácter técnico, concreto, al tema teatral español, en varios apartados que pueden ser los siguientes:

1. El teatro profesional no subvencionado.
2. El teatro profesional subvencionado.
3. El teatro vocacional.
4. Los festivales de teatro.
5. El teatro infantil.
6. Los Centros Dramáticos Regionales.
7. El teatro popular.

De estos modos de hacer teatro, los cuatro primeros se dan, con mayor o menor extensión, en el panorama teatral de la España de hoy; el quinto, el teatro infantil, comienza en estos años a despuntar; los dos últimos —centros dramáticos regionales y teatro popular— carecen todavía de verdadera realidad entre nosotros.

1. El teatro profesional no subvencionado

En cuanto que este tipo de teatro se encuentra dirigido por personas que buscan un lucro a través de la actividad artística, y que por tanto tienen como principal preocupación el determinar el gusto del público, a fin de servirle lo que el público se halle mejor dispuesto a pagar, constituye un excelente índice del nivel cultural de un país, de sus inquietudes y deseos, y de su formación artística y humanística.

Si el teatro profesional es así el resultado del gusto del público, más que su motor, corresponderá a los demás tipos de teatro el orientar y formar ese gusto; y ello, con el fin de que el público exija al teatro profesional no subvencionado un nivel alto, y le obligue a cumplir un papel de relieve en la empresa de la educación social. En este sentido, el teatro no subvencionado se nos aparece como un resultado de algo que en el teatro subvencionado de cualquier clase tiene su origen: el Estado, e igualmente las entidades públicas y privadas, al proteger a los diferentes tipos de teatro subvencionado, han de hacerlo en la medida y con el criterio adecuados para crear en el pueblo la necesidad de acceder a grados superiores de cultura y educación. Y esto no puede ser sino el resultado de una política teatral a un tiempo realista y ambiciosa.

Política tanto más importante en un país cuando —como sucede en España— el nivel medio del teatro profesional no subvencionado es muy bajo. El teatro refleja por lo común con acierto el modo de ser de una sociedad. De la misma forma que las épocas más brillantes del arte dramático han coincidido, en la historia de todas las naciones, con determinadas situaciones sociopolíticas, la sociedad lleva al escenario un reflejo de sus propias inquietudes, necesidades y problemas. Y es tanto más sensible a estos problemas cuanto que otros espectáculos —el cine, la televisión— poseen un grado muy alto de homogeneización a escala universal, a través de programas que, una vez filmados, se dan en todo el mundo de forma estereotipada; la obra teatral ve en cambio supeditarse su dimensión general —el texto del autor— a una selección, montaje, puesta en escena, etc., que actúan en cada caso como elementos diferenciadores. En este sentido, el teatro es, en el arte del espectáculo, la primera expresión y la más directa del nivel de un pueblo. Y por eso mismo es de lamentar la situación teatral española, que refleja el escaso interés de nuestras gentes por la cultura a la vez que descubre lo mucho que se puede hacer en este terreno.

Determinados factores de todo orden, que poseen una notable influencia en la

situación de España como nación que vive un determinado momento de su historia, piden que se acometa la tarea de un nuevo desarrollo cultural. El nivel económico alcanzado, la apertura al extranjero, la incorporación progresiva de masas día a día más importantes a los medios educacionales, crean de modo necesario aquella exigencia de desarrollo cultural cada vez superior al precedente. Y, de no tomarse las medidas precisas para satisfacer tales nuevas exigencias, éstas se impondrán por sí mismas, anárquicamente y tal vez en contradicción con los propios principios que debieran inspirarlas.

Evidentemente, al empresario de una sala teatral comercial es difícil pedirle que decida su programación en base a los criterios anteriores. El medio ambiente viene así determinado por un conjunto de factores: malas programaciones, espectáculos de escasa calidad artística, ausencia de verdadera preocupación cultural. Pero la conducta del empresario obedece a lo que en realidad busca el espectador, cuya mediocridad intelectual se ve así consolidada y explotada al mismo tiempo. Y, sin embargo, no pienso que tal mediocridad sea irreversible: dándole un teatro popular y de calidad, se iría metamorfoseando hasta devolver a nuestro pueblo su antigua agilidad, su vieja picardía, su estilo propio hoy tan oculto que parece perdido sin remedio.

Y puesto que no existe una fórmula mágica que arregle sin más la situación, lo

inmediato habría de ser fortalecer al teatro subvencionado, a fin de utilizarlo como instrumento que combata los vicios que padece nuestro teatro en general. Al orientar al teatro subvencionado —a la búsqueda de la calidad de sus producciones en todos los aspectos— se daría lugar a una cierta situación competitiva, que perfeccionaría el gusto del público, y podría modificar el actual desequilibrio. Por supuesto que se requiere tiempo, pero desde el principio ha de quedar claro que todo lo que signifique mejorar el teatro en España cuesta tiempo. Son bastantes los años ya perdidos.

Y como quiera que establecer una censura de calidad de texto y realización no parece muy viable aunque sería tanto más imprescindible que la moral o la política, hay que volver los ojos al público como al verdadero censor; hay que convertir al público en un receptor de calidad que rechaza al espectáculo que no la posee, y no hay otro modo de conseguir ese objetivo que la educación popular en este terreno, a través de la conformación de un teatro subvencionado lo más perfecto posible.

2. El teatro profesional subvencionado

No existe, decíamos, una fórmula mágica que resuelva de una vez todos los problemas que el teatro tiene planteados en España. En su lugar, y contando con el tiempo como primer factor, hay que planear, programar, trabajar sobre una reforma de base; planteársela como una necesidad urgente resulta, en este terreno, artículo de primera necesidad. Una política teatral precisa estudio y trabajo; no cabe ofrecer resultados inmediatos, que irían —ocurre así en tantos otros campos de la vida española— a impresionar a la opinión pública antes que a resolver nada.

Con las palabras anteriores no pretendo consolar ni justificar, sino ofrecer una exposición realista del tema: la tarea de levantar una política teatral de teatros subvencionados que alcancen categoría de modelos es el largo camino que mejores frutos dará. Hoy en día, nuestro teatro profesional subvencionado aparece estructurado en dos apartados: a) teatros nacionales; b) campañas nacionales de teatro.

A) Existen cuatro teatros nacionales, tres en Madrid (contando, además del Español y el María Guerrero, el Nacional de Cámara y Ensayo), y uno en Barcelona. Si las cifras pueden ser suficientes para estas ciudades, resultan de todo punto incapaces de atender las necesidades del país.

De los cuatro teatros nacionales citados, solamente el Nacional de Cámara y Ensayo, víctima de sus casi infinitos problemas, no



Cartel de la Campaña Nacional de Teatro 1970.

tiene personalidad propia. Han fallado siempre y de modo sistemático sus criterios de programación. La censura —inexorable en este caso— ha abortado las salidas lógicas de un teatro comprometido, de nuevas formas, apropiado a las características de un Cámara y Ensayo. No dejo de comprender que la censura —en este tema— se encontrará apasionada por moldes cuya lógica no deja de existir: no es lo mismo autorizar a un grupo de cámara y ensayo privado, incluso provincial, para que trabaje sobre un tipo de textos o sobre unos intentos experimentales difíciles (y es claro que no hablo de dificultades técnicas), que llevar esos espectáculos a un Teatro nacional único y subvencionado. Pero si comprendemos esto, a la vez podemos afirmar que, si las cosas son así, una de dos: o replanteamos el sentido de la censura teatral, o el de la existencia misma de un teatro nacional de cámara y ensayo.

Un Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en teoría motor de arranque y de arrastre del teatro en España, es inimaginable con estrenos ñoños, insípidos, arqueológicos, tales como los que han integrado la mayor parte de su programación. Así, es mejor no tenerlo. Un cámara y ensayo ha de estar, por supuesto, dirigido, orientado, de acuerdo con una lógica de las posibilidades y de las metas a alcanzar; pero, a la vez, ha de responder a las exigencias de la libertad, a la llamada de las novedades, al atractivo de la creación. Sólo a partir de ahí cabe realizar una labor digna a un tiempo, y válida, eficaz.

Por otro lado, una compañía de cámara y ensayo no puede estar constituida por actores ocasionalmente sin trabajo en compañías comerciales, y mucho menos por actores viejos que ya las demás compañías no contratan; actores enrolados para quince días —ensayo y tres representaciones—. Un teatro de cámara ha de ser joven forzosamente. Esto es imprescindible. Constituiría un cierto ideal en este terreno la formación de una compañía joven y fija, en la que el actor de más edad puede tener un lugar porque hay papeles que lo requieren y porque hay personas en las que la ilusión juvenil se conserva; pero la juventud radical del teatro de cámara y ensayo es una nota que lo configura.

Y todo lo anterior, referido a una Compañía Nacional de Cámara y Ensayo en la capital de España; Compañía que significa mucho, pero que no resuelve por completo el problema de este tipo de teatro en el país. A éste habrá que llegar por otros medios, a los que me referiré más adelante.

Por lo que hace a los restantes teatros nacionales, se resienten del mal general: la falta de preparación técnica, artística, etc., con que en la mayor parte de los casos se acomete la tarea teatral en España. Y es tanto más grave esta realidad, cuanto que



Cartel de la Campaña de Teatro Infantil 1970/71.

los teatros nacionales —los hoy más clara y favoritivamente subvencionados— debieran ser los que marcaran pautas y caminos. En ellos radica —debería radicar— el fermento para todo nuestro teatro comercial. Aquí debiera apoyarse la ingente obra de educación teatral del pueblo. La programación de este tipo de teatro habría de estar estudiada al milímetro. Y, sobre todo, el teatro nacional ha de ser más popular. Y no quiero con ello indicar tan sólo la importancia de un sistema nuevo de precios, sino que debe pensarse en las auténticas posibilidades de que el teatro llegue verdaderamente al pueblo. Nuestro teatro actual es un producto de lujo, por su precio pero sobre todo por su concepción; es uno de los productos que llegan —en el doble sentido de la palabra— a un menor número de personas en comparación con cualquier otro tipo de espectáculo. Esta situación no es susceptible de examen comparativo con la de otras épocas, pues en la nuestra el lugar primero entre los espectadores de este tipo lo ocupan, por razones obvias, el cine y la televisión, mientras que el teatro se ve en posición muy diferente de la que tuvo cuando constituía el principal de los espectáculos artísticos, al no existir otros que pudiesen sustituirlo por la vía de sus enormes recursos técnicos, como sucede en la actualidad.

Dada, pues, la presente situación, el teatro puede ser abandonado a su carácter de producto de lujo o bien potenciado para hacer de él un espectáculo popular. El

adoptar una u otra postura ha de depender de un punto de partida: la creencia o no en las posibilidades del teatro como espectáculo y como medio de educación y formación de las grandes masas populares de nuestra época. Este informe está redactado sobre la base de una respuesta positiva a ese interrogante. La deseable —inevitable también— perfección del nivel de cultura de un pueblo le llevará por sí misma a interesarse por el teatro. A la vez, los mejores autores —es ya fenómeno de muchos países— escribirán un teatro popular. Y tal corriente conduce al nacimiento de un teatro surgido del pueblo, como hay una poesía y un folklore populares artísticamente válidos. Ante un panorama tal, la potenciación del teatro popular posee un interés inmediato. Y la conclusión de que el teatro nacional ha de buscar los cauces de lo popular se abre paso de un modo lógico. Tal vez será preciso hacer salir al teatro de sus locales cerrados para llevarlo a la universidad, a la fábrica, al campo. Llevar el teatro hasta las gentes y las gentes al teatro. Más adelante referiré algo sobre las experiencias ya existentes en España en esta dirección, cuyos resultados son hasta ahora más que positivos.

Se hace necesario también —ya que el tema quedó aludido— rebasar el exclusivismo teatral que en el terreno de los teatros nacionales disfrutaron Madrid y Barcelona. La realidad de la vida del país de la que este exclusivismo nace es innegable, pues sólo Madrid y Barcelona son ciudades de verdadera envergadura en España, y desde luego monopolizan en buena parte la actividad cultural de la nación. El Ministerio de Educación y Ciencia viene desde hace tiempo esforzándose por descentralizar la enseñanza; y si bien es cierto que entre la universidad y la cultura se da en España un serio divorcio, no lo es menos que al afán descentralizador ha de sumársele un nuevo afán por convertir los centros de enseñanza, a todos los niveles, en auténticos focos de cultura en torno a los que se desenvuelva la actividad del país en este terreno. Otras naciones padecen fenómenos de macrocapital como nosotros (Inglaterra, Francia, etc.), frente a casos como el alemán en que se dan muchas ciudades de parecido nivel. Pero incluso aquéllos han conseguido descentralizar el arte en una medida que España está todavía muy lejos de alcanzar. Una vía para lograrlo entre nosotros podrían ser los centros dramáticos regionales, de los que nos ocuparemos como del principal ingrediente de una política descentralizadora del teatro.

B) Por lo que hace a las Campañas Nacionales, son de todo punto insuficientes. Es escaso el tiempo con que preparan sus actuaciones las compañías que las realizan; en muchos casos, distintos los acto-



El infante Arnaldos, de Juan Antonio Castro, por la compañía Teatro Municipal Infantil, dirigida por Antonio Guirau. (Teatro Español, 1968). (Foto: Gyenes).

res de los que han representado en Madrid el mismo espectáculo; distintos los recursos y medios técnicos que se utilizan. En consecuencia, la calidad de estas representaciones resulta inferior a la que la misma pieza alcanzó en la capital. El público de provincias no es ya un ignorante: ha visto bastante teatro en televisión, lee la prensa nacional, las revistas que ofrecen artículos críticos especializados, y todo ello le ha agudizado el deseo de asistir al teatro directo —cuyos valores superan con mucho al teatro filmado—; pero también se agudizó su sentido crítico. Ya ese público no acepta lo que una compañía viajera mal preparada le ofrece al paso: se da cuenta del engaño y reacciona en consecuencia, casi siempre desinteresándose de la Campaña.

Las Campañas conviene mantenerlas, puesto que es interesante el que los mejores profesionales del teatro recorran el país, el que se vean en toda España los mejores montajes; de no ser así, y dado que el teatro profesional no subvencionado viaja, faltaría en las provincias el motor que es el teatro subvencionado en el sentido hasta ahora expuesto. Pero habrá de tratarse de Campañas bien organizadas, serias, leales con el público, y enmarcadas dentro de una política más amplia de promoción teatral.

3. El teatro vocacional

El teatro vocacional es en España una de esas realidades que no se pueden explicar sin recurrir a la palabra milagro, y que tienen

un indudable interés y valor. Hablo de un milagro, porque de ningún modo los pocos frutos conseguidos explican la pervivencia de un esfuerzo tan ingente como el que el teatro vocacional independiente supone; solamente, en realidad, la palabra vocación explica cumplidamente este fenómeno.

Los problemas con que los vocacionales del teatro se enfrentan son muchos, y cabe destacar, entre todos, la carencia casi absoluta de medios, la falta de locales en toda la geografía patria, y la notable mediocridad del nivel general en los más diversos campos, lo cual asombrosamente, y por fortuna, no genera la muerte del entusiasmo.

El teatro vocacional es obra sobre todo de compañías independientes, de los grupos universitarios, y de los circunscritos a algún círculo recreativo, cultural o religioso. Solamente las primeras y algunas de las universitarias (no todas, dado el lógico vaivén personal que el sistema impone) superan la mediocridad media, y hay que tenerlas en cuenta a la hora de amparar el teatro en España dentro de las primeras etapas de la nueva política teatral que venimos exponiendo. El resto, con vistas a una etapa posterior, pueden ser atendidas mediante un control orientador somero y ciertos incentivos (cursillos, festivales, congresos), que les vayan permitiendo un paulatino desarrollo y las vayan mejorando como cantera.

Desde un punto de vista económico, todos los medios arbitrados hasta la fecha en este terreno se han demostrado insuficientes. Como en toda empresa concebida de manera alicorta, donde poco se invierte

menos se obtiene. Se ha pretendido mantener con débiles y ocasionales ayudas a grupos en continuo estado de bancarrota. Se ha olvidado que la concentración de recursos económicos en favor de pocas y probadas vocaciones es más rentable que la generosa y anárquica distribución de limosnas entre beneficiarios que no se puede decir que se beneficien. Hay, pues, que partir de cero en el planteamiento de la política de protección del teatro vocacional. También es éste un punto que queda ligado al de los centros dramáticos regionales, como al tratar de éstos habrá ocasión de exponer.

4. Los festivales de teatro

Con carácter estatal total o parcial, se celebran en España varios festivales de teatro, como el de Sitges, el de Teatro Nuevo y el de Teatro Universitario. Todos tienen interés y todos pueden mejorarse. Mejoras que harían relación a muy diversos factores —elección de textos, censura, etc.— y sobre todo a uno clave: una dirección técnica competente, que evitase el fenómeno de las vacaciones pagadas en que a veces, para representantes oficiales y para asistentes, los festivales se convierten. Si estos festivales de teatro sirven para algo, es para servir de estímulo al teatro vocacional y para dar a conocer sus realizaciones; no cumplirán la primera misión si no aúnan la exigencia de un buen nivel con la libertad de la tarea artística a desarrollar; ni la segunda si no hay realizaciones dignas que presentar. Por donde el tema se enlaza tan íntimamente con los que ocupan el resto de estas páginas, que de ellos por completo depende.

Junto a la atención imprescindible a los festivales ya existentes, que los mejore y potencie, convendrá organizar en España un festival internacional de teatro. La utilidad del mismo la han descubierto antes que nosotros multitud de países: ante todo, conocimiento de lo que cada año ofrece de mejor el teatro musical, tanto en piezas como en montajes, con claro beneficio para nosotros por el valor didáctico de las aportaciones extranjeras, sin las que nuestra escena resultará siempre, como hasta ahora, pobre y atrasada, pese a los aislados esfuerzos de algunos directores por igualar y superar las conquistas de otros países; al mismo tiempo, difusión de las grandes joyas de nuestro teatro a través de su interpretación en España, lo que nos lleva a considerar la necesidad de Compañías que traten insistentemente los clásicos; y, en fin, presentación de los logros que en el teatro de hoy vaya alcanzando España bajo el impulso de la política de protección teatral, y de nuestras realizaciones materiales.

entre las que ciertos teatros provinciales, que apenas se utilizan y que serían fácilmente remozables, podrían ocupar un lugar al lado del Teatro Español, el Corral de Almagro, etc.

En resumen, festivales —unos y otros— en cuya organización se sustituya improvisación por eficacia, con una preocupación central de servicios y utilidad, más que de aprovechamiento de logros ocasionales en orden a manejar cifras que se pretende hacer pasar por éxitos.

5. El teatro infantil

Su trascendencia es muy grande. No sólo para el futuro de nuestro teatro —cuidado del niño como futuro espectador u hombre de teatro—, sino también por cuanto en la cultura de un país representa el nivel de la literatura y los espectáculos infantiles. El acceso de la juventud a la vida cultural es día a día más temprano y masivo. Y también desde este punto de vista importa la formación teatral del niño, que se desviará más tarde si no encontró una orientación inicial.

En España, la AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud), podría ser como hasta ahora una coordinadora de esta labor, dentro siempre del marco más amplio de la política teatral general. Durante el año 1969, con dos millones y medio de pesetas suministradas por el Ministerio de Información, la AETIJ ha conseguido cerca del medio millar de representaciones en la II Campaña Nacional de Teatro Infantil. Si la calidad puede mejorarse mucho, la cantidad refleja la existencia de una base con la que antes nunca se contó para llegar a resultados satisfactorios.

Junto a las compañías infantiles existentes ("Los Titeres" de la Sección Femenina, el "Teatro municipal infantil" del Ayuntamiento de Madrid), cabe crear otras varias, organizar una Campaña Nacional de Teatro Infantil, procurar que las compañías nacionales incluyan en sus programas actuaciones periódicas para la infancia. Cuando se haga resultará rentable a la corta y a la larga.

6. Los centros dramáticos regionales

Líneas arriba hemos señalado los defectos de la centralización del teatro en España. La enorme población flotante de Madrid posibilita el fenómeno por encima de cualquier otra razón, al hacer posible mantener en cartel un estreno durante meses, y consiguientemente al convertir al teatro en un negocio que se autofinancia. Pero ni las compañías profesio-

nales no subvencionadas, ni las profesionales subvencionadas, están en condiciones de resolver por sí el problema del teatro descentralizado. Las giras por provincias de aquéllas repiten en otros lugares las mismas equivocaciones de base de los espectáculos de la capital, con un nivel técnico inferior. Las campañas nacionales y los teatros nacionales, tantas veces descritos en estas líneas como motores de la renovación del Teatro, tampoco pueden multiplicarse, aunque se corrijan el resto de sus defectos. No es posible, en efecto, ni crear compañías nacionales en todas las provincias, ni confiar la tarea renovadora a las Compañías de Madrid y Barcelona que en provincias pueden actuar tan sólo esporádicamente: no cabe mantenerlas en provincias durante temporadas largas, y el pasear actores de ciudad en ciudad, y semana a semana, apenas es útil.

Ese teatro con cuentagotas, si está bien hecho, si no hay trampa en él, si pretende con seriedad dar a conocer por todo el país lo mejor del teatro, ha de ofrecerse como remate de otra tarea continuada, constante, la de dar teatro en todas las regiones de España por parte de otras compañías, las vocacionales, que significarían en provincias lo que las compañías nacionales estables representan a escala nacional.



¡Papá, pobre papá, mamá te ha metido en un armario y a mí me da tanta pena!, de Arthur Kopit, por el T.E.I. (Pequeño Teatro Magallanes de Madrid, 1972). (Foto: Demetrio Enrique).

De tales excelentes compañías vocacionales —existentes y por fomentar— sí cabe esperar un remedio a esta problemática. La protección que hay que prestarles es pareja al papel que pueden jugar dentro de un plan total de promoción del teatro. Divididos en regiones geográficas —que inicialmente pueden ser muy amplias—, los grupos de actores y técnicos que integran las compañías vocacionales serían otros tantos fermentos; no se hace preciso para ello variar en demasía lo que ya realizan, sino que trabajen dentro de un plan general coherente y con la ayuda adecuada. Ejemplos de lo que en este terreno puede lograrse nos lo ofrecen otros países y el caso de las compañías de la ciudad en Francia es bastante elocuente.

La labor de las compañías regionales podría consistir en:

- a) mantenimiento de una actividad teatral estable en la ciudad cabecera de la región;
- b) salidas a puntos diversos que cubran la geografía regional correspondiente;
- c) campañas populares;
- d) constitución de clubs de espectadores, convenios con empresas y con centros docentes;
- e) creación de escuelas dramáticas, enseñanzas teatrales, en relación con cátedras universitarias, institutos y colegios, etcétera, hasta quedar dibujado el conjunto de los centros dramáticos regionales.

Se observa en esta descripción de posibles actividades una labor similar, en parte, a la de los teatros nacionales pero a nivel regional, de modo que cada zona del país llegue a contar con un buen teatro estable, que en todos los sentidos prepare el terreno para la periódica llegada de las campañas nacionales, para los viajes de las compañías mayores tanto profesionales no subvencionadas como subvencionadas, etc. Es obvio que la educación teatral que de aquí redundaría habría de operar como un elemento de culturalización del país en muy variados sentidos. Y obvio también que el gusto del público, así educado, llevaría con el tiempo al público a no aceptar un teatro comercial ramplón ni un teatro oficial de segunda mano: al nivel exigido por las regiones —hoy culturalmente subdesarrolladas— el teatro madrileño que las visita cambiaría entonces de signo, en bien de todos.

Aunque siempre es aventurado —por los inevitables olvidos— citar nombres, sólo a título de ejemplo podemos recordar al grupo Akelarre, de Bilbao; al Corral de Comedias, de Valladolid; al Teatro de Cámara, de Zaragoza; a Bambalinas y Cátaros, en Barcelona; a La Cazueta, de Alcoy; al TU, de Murcia; a Tabanque y Esperpento, en Sevilla; al Teatro Estudio, de Lebrija; a El Candil, de Talavera de la Reina; a Los Goliardos y el TEI, de Madrid... Algunos de éstos y de



El círculo de tiza caucasiano, de Bertolt Brecht, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1971). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

otros varios grupos atraviesan en estos momentos una etapa de notable auge, otros sobreviven a base de esfuerzos y afanes, otros decaen. Si se seleccionan los mejores para iniciar una política de protección y orientación en amplia escala del Teatro regional —de donde han salido algunos de nuestros mejores directores profesionales, como Alberto González Vergel o Jaime Azpilicueta, y donde trabajan hoy directores tan hechos ya y tan excelentes como Juan Antonio Hormigón o César Oliva (y son sólo un par de ejemplos —los que conozco personalmente— entre otros igualmente elogiables)—, es de esperar que en un plazo de años no muy largo la labor se habrá institucionalizado y tocaremos los resultados.

Una política, pues, de protección y orientación de tales grupos. Se trata de compañías, en efecto, que han sobrevivido a circunstancias muy difíciles, a cambios de personas en todos los niveles de la organización y trabajo del grupo. Compañías que a veces han desaparecido y renacido de nuevo, demostrando una afición y una solera que garantizan la continuidad sobre la base de la ayuda que casi siempre les ha faltado. Cuando han tenido en cambio esa ayuda, han superado normalmente lo que de ellos se esperaba. Grupos capaces de alcanzar una moda de carácter nacional; a los que se procuraría un periódico intercambio facilitándoles la salida fuera de sus límites regionales, proporcionándoles temporadas más o menos largas en los teatros nacionales y en la Televisión. Algunas de tales posibilidades están expe-

rimientadas con éxito: el éxito de algún programa televisivo de hace meses, preparado inteligentemente, fue reconocido por toda la prensa. Cuando, en cambio, se ha improvisado o buscado el resultado fácil (como en algún caso concreto dentro de las campañas nacionales del Beatriz de Madrid para grupos vocacionales), el resultado fue de signo contrario. El acierto de la orientación de esta política es, por tanto, preferible al abandono de sus muchas posibilidades.

Y, por este camino, se habrían colocado piedras claves en la tarea de la necesaria descentralización. Y se habrían colocado superando en bastante las limitaciones de las actuales compañías nacionales: por el mayor número de actuaciones; mejora de la calidad al repartirse el trabajo y disponer de más tiempo y medios para preparar los espectáculos; mayor penetración del fenómeno teatral en todo el país; elevación del valor artístico de nuestros festivales, al aumentar la plataforma de grupos con posibilidades de concurrir, potenciándose también nuestra intervención en festivales internacionales dentro y fuera de España; mayor base para una labor didáctica y literaria, en la que los grupos vocacionales han demostrado hasta ahora un interés especial, que ha hecho surgir en torno a varios de ellos interesantes experiencias docentes, que esperan verse apoyadas para multiplicar su eficacia.

No queda dicho todo sobre los posibles centros dramáticos regionales, pero lo apuntado dará una idea de las potencialidades del instrumento.

7. El teatro popular

Todo teatro debe ser popular. Y el que lleve el sello de algún tipo de protección social o estatal debe serlo en mayor medida. El concepto mismo de lo popular es difícil de establecer, pero también en este terreno las discusiones sobre el sentido de los términos pueden esterilizar la acción. He asistido en no pocas ocasiones a coloquios teatrales en que el tema del teatro popular acaparó el interés de los participantes. Y lo normal ha sido, en todos los casos, que al cabo de unos minutos de charla, el tema derivara hacia qué se entiende o se debe entender por teatro popular. Derivada hacia tales cauces, la conversación podía ya durar horas, sin alcanzar ningún resultado. Me parece que es preciso ponerse a hacer teatro popular, cada uno a hacer aquello que considere teatro popular. Algo saldrá del esfuerzo de todos que sea más útil que discutir los conceptos.

En 1962, los participantes en unas Jornadas Nacionales de Teatro Universitario que tuvieron lugar en Murcia, redactaron, como conclusión de las mismas, un manifiesto sobre el Teatro Popular, que luego reprodujo *Primer Acto* y alguna otra publicación. La prensa, la crítica, encontró en aquel texto amplio campo para el comentario: excesivo entusiasmo juvenil, utopías, conceptos poco ortodoxos de lo que sea el teatro popular... Hermosas discusiones estériles; nadie propugnó que aquel teatro se acometiera como una empresa que se iría perfeccionando al realizarse. Nadie tomó en serio el hacer cualquier tipo de teatro popular, y el manifiesto pasó a la historia. A una historia que se ha repetido luego, coloquio a coloquio, muchas otras veces.

Y, sin embargo, las primeras realidades están a la vista. Los grupos vocacionales trabajan en diferentes tipos de espectáculos que, de un modo u otro, resultan populares. Cuando en mayo de 1969 apareció en los estudios de televisión de Prado del Rey un grupo vocacional y se puso a la tarea de grabar para la pequeña pantalla uno de sus espectáculos, el personal técnico de la casa acogió a los "estudiantes" con no poca desconfianza; el trabajo no acababa de marchar —al comienzo—. Dos días después, todo estaba superado; los técnicos de la televisión, a todos los niveles, se habían dejado ganar por la frescura, lo popular de aquella empresa, y suplían con un esfuerzo doble las insuficiencias e in experiencias del grupo amateur. La crítica habló luego de viveza, de aire nuevo, de estilo vigoroso, de soplido de renovación, de todos los tópicos que en este caso, por ser la pura verdad, cobran el sentido de reconocimiento de una realidad que empieza a abrirse camino.

He vivido en otra ocasión una campaña de teatro popular, en zonas del país elegidas

precisamente por su bajo nivel de desarrollo. Con escasez total de medios, viviendo de la buena voluntad de las buenas gentes, quince estudiantes con un mal autobús llegaban cada mañana a una aldea distinta, durante un mes del verano. Se descargaba el tinglado en la plaza si la había, en un frontón, un prado, un corral, una explanada cualquiera, y se plantaba a golpe de martillo, sin ayuda de nadie; al mediodía, las casas de todos los pueblos estaban con la mesa puesta para cada uno o cada dos o tres de los "artistas", conejo o lechuga, casa a casa y pueblo a pueblo una sorpresa y una familia abierta a la charla y al interés; la tarde concluyendo de preparar el tablado, o jugando con los viejos a las cartas o con los niños al fútbol. Se representaba al aire libre, a la caída del día, al volver del campo la gente, con elementos muy simples, piezas populares, ante una aldea entusiasmada; la noche en la casa de quien quería prestarla, y al amanecer camino del lugar siguiente, con los trastos de madera pintada de nuevo desmontados y otra vez a cuestras. Esto voluntariamente, robando tiempo a las largas vacaciones en la playa, con toda seriedad, con afán de compartir lo que se sabe, venciendo siempre los mil imponderables que dificultaban la labor...

A veces, se trata de un grupo teatral que se lanza al campo en busca de un cortijo grande: allí se concentran gentes venidas de las fincas vecinas, y con un tractor como plataforma se da el espectáculo para veinticinco hombres y mujeres del campo. O se va por las plazas de los barrios de la ciudad, en los días de fiesta, cada espectador llevando a cuestras su silla de enea. O, en un teatro de los tradicionales, con sus yesos románticos y sus palcos de terciopelo ajado, se monta una representación construida toda ella con elementos populares, sacada de las fuentes de la inspiración popular, y en la que hasta toman parte unos músicos de banda que se incorporan al escenario para hacer allí lo que hacen cada domingo en la caseta del baile o en el desfile patronal o en el concierto de las doce.

Es difícil calcular en qué momento y bajo qué circunstancia el teatro para el pueblo da paso al teatro nacido del propio pueblo. Pero en este análisis parece preferible señalar realidades sobre las que el futuro puede levantarse, y esas realidades existen y poseen una potencialidad. Las campañas y actividades a que acabo de referirme son, hasta la fecha, algo esporádico; favoreciéndolas, a la búsqueda de montajes populares, elaborados con calidad y coordinados debidamente, serán las semillas de nuevos movimientos teatrales, manifestaciones sobre todo de un fenómeno cultural que ha acompañado a España en cada una de las mejores de sus épocas.

Yorick, 38 (febrero-marzo 1970): 55-62.

EXTRACTO DE LA PONENCIA PRONUNCIADA POR LAURO OLMO EN EL III CONGRESO NACIONAL DE TEATRO NUEVO

LAURO OLMO

Existe cierta política cultural que procede, más que de los despachos de la Administración, de los rincones de estos despachos. Lo que, si bien nos fijamos, equivale a que muchas de las trabas que dificultan la puesta al día del teatro español, provienen de una política de rincón.

Contra esta situación —y siempre al servicio de nuestro teatro— se viene combatiendo desde hace bastantes años en casi todos los congresos o conversaciones de rango nacional que, sobre el estado del mismo, se han celebrado. Se han dicho cosas incisivas. Se han propuesto soluciones citando ejemplos como el caso de Francia y su política teatral de descentralización. Pero todo esto, triste es reconocerlo, ha servido para bien poco, ya que nuestros buenos deseos han venido estrellándose contra esa política de rincón.

Existe una prueba que denuncia de modo escandaloso el estancamiento teatral español. Esta prueba es la de la inmovilidad de la nómina de autores españoles. Parece fija, como el santoral. Y no es que combata las permanencias —a un autor no debe anularse por decreto—, sino que acuso toda esa lista de nombres que brilla por su ausencia. Toda esa experimentación tan dificultosa y a la vez tan necesaria para la revitalización de nuestra escena. Podríamos decir que, al carecer de enfrentamientos escénicos entre los autores permanentes y los ausentes, nuestro teatro languidece en un ya largo proceso de avitaminosis. Pero aún hay más: si por una especie de milagro cultural subieran de repente a los escenarios las promociones

teatrales más jóvenes, se daría el siguiente fenómeno: que su enfrentamiento generacional se produciría con sus abuelos y no con sus padres o sus hermanos mayores, pues, es dramático reconocerlo, existe una serie de nombres escamoteados por una especie de birli-birloque-socio-político. Aunque este fenómeno de escamoteo no creo yo que suponga una eliminación, sino un ocultamiento. Algo que, recurriendo al ejemplo de uno de nuestros ríos, podríamos bautizar con el nombre de "guadianismo".

No nos equivoquemos: hasta ahora —veremos lo que pasa de ahora en adelante— el teatro, entre nosotros, ha supuesto una molesta necesidad cultural. Valle-Inclán, por ejemplo, produce todavía histerismos culturales en las alturas. (Sería una conferencia de inusitado interés la basada, no sólo en la censura, sino en los organismos, agrupaciones y personajes que, en muchos casos, presionan sobre ella). No, a pesar de la cacareada europeización, no nos va a ser fácil superar nuestros pirineos espirituales.

Para este III Congreso Nacional de Teatro Nuevo —pongamos esperanza en eso de que a la tercera va la vencida—, se ha elegido un común denominador: "El autor novel". Extendiendo un poquito este significado podríamos también calificarlo como un congreso sobre las esencias en el teatro español de hoy, o sea: sobre los noveles y los inadaptados. ¿Por qué unos y otros se encuentran marginados?, ¿qué clase de intereses marginan? ¿Políticos, morales,



La camisa, de Lauro Olmo, dirigida por Alberto González Vergel (Teatro Goya de Madrid, 1962).

comerciales? ¿Complejos inquisitoriales? Digamos que existen algo así como unas reglas del juego que, más que proceder de un hondo sentido ético, suponen reacciones de una costra moralizante —nuestra famosa moralina—, por una parte, y de claros intereses sociopolíticos por otra. Pero aún contando con estos condicionantes, la cosa, teatralmente hablando, podría tener más altura, más poder generador, si en la mente de nuestros cuidadores, aunque sólo fuese por instinto de conservación, entrase de una vez eso que aquí se quiere delimitar llamándole "contraste de pareceres" o "pluralismos de opinión". Y sobre todo, perderle ese excesivo miedo al teatro y agradecerle, saltando por encima de los intereses de clase, el puesto que nos ha dado en la cultura universal. Tener que aceptar las no escritas reglas del juego supone el estado decadente de nuestro teatro actual. No aceptarlas, supone, como decimos más arriba, la marginación. Y uno se pregunta: si nuestro país quiere de verdad unirse a Europa no sólo por la necesidad de vender naranjas, ¿no es hora ya de revisar —yo diría extirpar— esas reglas del juego que no sólo dificultan, sino que están relegando nuestro teatro a un puesto cada vez más bajo? Esperemos que la buena intención que parece campea en el título de este III Congreso no se volatilice como tantas otras veces y se nos quede en el recuerdo como un *slogan* irónico más. Esperemos también que el capítulo de noveles e inadaptados deje de ser tan capital, por lo que supone de ausencias, en nuestra historia teatral de postguerra. Y ya puestos a esperar, esperemos que las reglas del juego se hagan visibles concretándose en algo positivo y vivificante para nuestros escenarios. ¿Ayudará a conseguir algo de esto el indudable afán constructivo de muchos de los que hemos acudido a este III Congreso Nacional de Teatro Nuevo? ¿O terminaremos descubriendo que se trata de aparentar una vez más algo que, en definitiva, se va a quedar en unos cuantos titulares de prensa secundados por unos artículos muy eruditos y muy al día sobre la problemática de nuestro teatro? Un hecho inquietante abona, entre los que venimos citando, este temor: ¿qué se ha hecho con esa llamada "ley del teatro" que iba a aparecer de un momento a otro y de la que ya no se habla? ¿Será que se considera ya atrasada antes de salir? ¿O qué será? Una cosa es cierta: que parece que nos vamos a quedar sin saber de que se trataba. Con lo cual perderemos una ocasión más de estar de acuerdo palpando algo concreto. Ese algo que, al fin y al cabo, es lo que tratamos de buscar aquí.

Por considerarlo oportuno, voy a citar un párrafo de una conferencia que pronunció



Lauro Olmo.

hace muy pocos días uno de nuestros Procuradores de representación familiar. Transcribo el párrafo del periódico *ABC* de 25 de abril del presente año y dice así: "Considero suicida cualquier planteamiento de gobierno que pretenda que ese sesenta y cinco por ciento del país que no alcanza los cuarenta años, piense en lo político, en lo social y en lo económico de acuerdo con las tesis de los hombres que habíamos adquirido la mayoría de edad, un título universitario o una posición en la vida antes del 18 de julio de 1936". Son palabras de Juan Manuel Fanjul Sedeño, pronunciadas en la Agrupación de Antiguos Miembros del Frente de Juventudes de Huelva. Podríamos también citar opiniones parecidas de personalidades del mundo de la oposición, pero quizá, en este momento, resulte más positivo y eficaz subrayar análisis como éste que pertenecen, y de aquí su peculiar valor, al sentido autocrítico de personalidades del régimen actual. Si muchos de los componentes del mismo reconocen la existencia de ese sesenta y cinco por ciento de españoles jóvenes con derecho a no quedarse estancados, a no ser víctimas del inmovilismo —digamos, arrimando el ascua a nuestra sardina, del inmovilismo teatral, ya que el teatro suele ser un espejo social—, ¿cómo no vamos a atacar aquí, en un Congreso que se llama de Teatro Nuevo, a todo lo que se oponga a nuestra revitalización escénica?

Volviendo sobre la censura, digamos que constituye uno de los males-clave. Con esto no decimos nada nuevo. Pero cuando decimos censura, hacemos una generalización

que peca de cierta vaguedad. Podríamos decir que nuestra censura actual tiene apellidos o, si lo prefieren, partida de bautismo. No es una censura nacionalmente representativa, como los tribunales de justicia, sino una censura de facción. Desconocemos —oficialmente, claro— a sus componentes; pero no ignoramos la media filiación del bloque. Parece, hablemos claro, que la censura opera en servicio de la ya clásica media España, tratando de mantener a raya, no sólo a la otra media, sino la posible y nacionalmente deseable evolución de la parte a que sirve. Esto, naturalmente, crea víctimas. La más notoria, el teatro español. Un teatro que parece hecho de encargo y con destino a una clase determinada: la de las señoras de tarde. Yo me pregunto: ¿No va siendo hora —y nos referimos a una hora nacional— de que desaparezca el modo triunfalista con que actúa nuestra censura? ¿No es un anacronismo la existencia de la censura "a la española"? ¿No quedan delimitadas por la Ley las responsabilidades de cada cual? Uno, por ejemplo, que no tuvo edad para ir a la guerra y que por lo tanto ha ido creciendo intelectualmente en nuestra inacabable postguerra, se considera, después de incansables prohibiciones de censura, como un español perteneciente a nuestro *apartheid* cultural, o sea: un español discriminado.

Si buscáramos, por instinto de orientación, por dónde cojea más ostensiblemente la censura, sería curioso y revelador comprobar sus debilidades. No es una censura segura de sí misma, o con un claro propósito orientador —suponiendo que esto sea admisible—. Parece más bien una censura que opera a la defensiva y que, por esta característica, le da a su citado triunfalismo una matización muy especial: la del miedo al ombligo de la expresión. ¿Pero dónde está ese ombligo? ¿Qué faldas se pueden acortar y qué faldas no? Pareceremos una censura más que intelectual, sensorial. Más que de prohibiciones, de condenaciones. Al fondo, sigue estando el infierno en la censura española; pero un infierno que ha perdido su ingenuidad medieval. Quedándonos en la parte superficial de este infierno, y como datos histórico-populares, ¿recuerdan ustedes cómo se definían las actividades censoriales presididas ministerialmente por los señores Arias Salgado y Fraga Iribarne? Decía la voz popular: "Con Arias Salgado, todo tapado". "Con Fraga, hasta la braga". Esto, que indudablemente posee su lado gracioso, oculta otro lado más incisivo, más hondamente problemático. Con una frase quedará reflejado. La del español medio opinando que la censura ha abierto mucho la mano basándose en una cuestión de subida de faldas. Como si la libertad de expresión se limitara a un caso de muslos más o menos cubiertos. Un buen número de censores, que conocen el valor

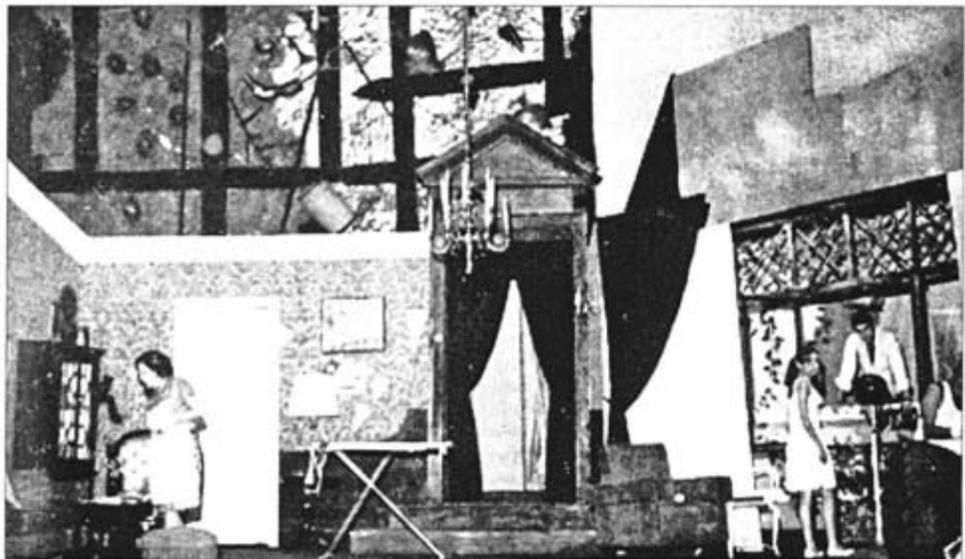
ambivalente de las bragas, o sea, su significación político-sexual y juegan con ella —entre nosotros, como importante elemento de distracción, existe también el fútbol sexual— se habrán quedado preocupados ante el fallo que, contra el Ministerio de Información y Turismo, han dictado nuestros tribunales declarando morales las dos diminutas piezas del bikini. Naturalmente, esto supone un síntoma alarmante; pues si el español medio ya no tiene que perder energías tratando de descubrir lo que hay debajo de las faldas, ¿no se corre el peligro de que dedique su íntegro esfuerzo al cultivo de su deficiente personalidad político-social? De aquí a que le dé por exigir un teatro puesto al día no hay más que un paso.

Como rigen las mismas normas de censura para teatro y cine —me refiero a las penalidades—, creo conveniente citar ahora unas cuantas opiniones sobre la misma pertenecientes a figuras de nuestra cinematografía y aparecidas en el suplemento dominical de *Nuevo Diario*, de fecha 12 de abril del corriente. Opina Rafael Azcona: "Los censores miman demasiado al espectador español y el espectador no tiene necesidad de esas madres suplementarias". Y añade: "El riesgo grande de la censura, sobre todo, es que es esterilizadora. Dado por supuesto que tenga que existir —y he aquí un punto en el que todos ellos se pusieron de acuerdo—, debería de haber 'algo' a quien recurrir que no fuera la propia Junta de Censura, lo cual me parece disparatado". José Luis Dibildos dice: "Creo que hay que pasar ya de una vez al estado de adultos". Más adelante opina Antonio Eceiza: "Me opongo, en principio, a toda clase de censura. A nivel industrial, es una de las diferencias claras con el cine extranjero —pongamos nosotros teatro— que nos pone en un nivel de inferioridad". José Luis López Vázquez, afirma: "Hay códigos en el país para investigar culpas y castigarlas". A Paco Rabal toda censura le parece una humillación. Summers opina como López Vázquez: "¿No parece absurdo que habiendo un Código Penal tenga que haber también una censura?". Carlos Saura se declara en contra de cualquier tipo de censura, absolutamente en contra. Juan Antonio Bardem remacha con fuerza: "Deben desaparecer todas las censuras. Hago especial referencia a lo que hemos aprobado, casi unánimemente, en nuestra reciente asamblea de directores. Abolición total de la censura y utilización del Código Penal para los posibles hechos delictivos". Patiño opina que no concibe que nadie pueda ser censor de las ideas de los demás. Y añade: "La inquisición pasó ya a la historia. Supongo". Regueiro considera que la censura es vejatoria y abunda, con Elías Querejeta, en la idea de que los Tribunales de Justicia cumplieran su función de ordenadores de

esta materia pública en los casos en que el delito se estimara producido. Jorge Grau quiere también que se suprima toda la censura. Es una especie de desconfianza hacia el prójimo y hay que confiar en la madurez mental de la gente, dice. Y cierra las opiniones de este suplemento dominical de *Nuevo Diario*, Aurora Bautista: "Creo que tenemos que estar en España —dice— al nivel del resto de los países del mundo. Somos un pueblo mayor de edad".

Todo lo anterior nos afecta directamente a nosotros, los del teatro. La censura, como atentado contra la creación artística, es un mal nacional. En el Boletín de Información que, semanalmente, publica la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, suele venir una lista de obras teatrales aprobadas por la censura. ¿Pero conocemos la lista de las no aprobadas? Si entre otras, por ejemplo, acaban de ser prohibidas obras tan fundamentales como *Los cuernos de don Friolera*, de Valle Inclán, o *Santa Juana de los Mataderos*, de Brecht, ¿quién lo sabe? ¿Quién sabe que durante la gira del Teatro Nacional María Guerrero por Centro y Sur América, se les fue pidiendo obras a los autores de los países visitados hablándoles de un intercambio cultural y que muchas de estas obras fueron aquí prohibidas por la censura? ¿Acaso porque reflejaban la inquieta problemática de los países de origen? Y si pasamos al terreno de las anécdotas caseras, creo que todos podríamos contar cosas chuscas si no fuera por su dramática dimensión. En una de mis pocas obras aprobadas, un personaje decía refiriéndose a otro que se las daba de

consumado deportista: "¿Tú te imaginas a mi marido subiéndose al trampolín y haciendo el salto del ángel?". Y esto que era una virginal referencia al acreditado salto deportivo, fue tachado. Seguramente porque en la mente del censor de turno dicho salto se convirtió en el incómodo y pornográfico salto del armario. Esto, por citar un ridículo ejemplo de ciertas obsesiones que caracterizan la mentalidad censora, ya que las variantes son múltiples. Todos hemos oído anécdotas sobre la sustitución de personajes. Citemos, como botón de muestra, y calentita aún, la de esa obra en que la única dificultad para pasar el rubicón de la censura era que, en una de sus escenas, un profesional de la milicia era burlado por su mujer. Pues bien, la autorización dependía de que el autor se prestase o no a cambiar la profesión del burlado y convertirlo en médico o licenciado en leyes. Etcétera, etcétera. De aquí se desprenden una serie de complejos del organismo censor. Su estar, como decíamos antes, a la defensiva y con una visión mutilada en cuanto a poder apreciar debidamente y con responsabilidad histórica los verdaderos intereses del proceso cultural español. Un análisis de las obsesiones político-socio-culturales de nuestra censura —un análisis hecho en profundidad, claro— nos daría la clave de la principal plaga que agosta nuestro teatro. Pero en fin, no hemos venido aquí a hablar de psiquiatría. Lo que sí importa destacar —y quizá sea uno de los ejes sobre los que deba moverse este III Congreso Nacional de Teatro Nuevo— es, recurriendo otra vez a la cita del mencionado Procurador, que si



El cuerpo, de Lauro Olmo, obra escrita tras la prohibición de *La condecoración* (Teatro Goya de Madrid, 1966).

las generaciones que no sobrepasan aún los cuarenta años constituyen el sesenta y cinco por ciento de los españoles vivos, o sea: mayoría, y esta mayoría está acostumbrada a ser informada por medio de satélites artificiales, lo cual lo hace conocer al instante lo que de importancia ocurra en cualquier lugar del mundo, es suicida, nacionalmente suicida, tratar de mantener ese espíritu de radio de galena que parece regir la mente de lo que Rafael Azcona ha llamado "nuestras madres suplementarias".

De lo que llevamos dicho hasta ahora se desprenden una serie de dificultades que hacen difícil y lleno de obstáculos el camino de nuestra creación teatral. Podríamos decir que el autor propone y el censor dispone. Y aunque esto pudiera parecer una parodia irreverente, la cosa no es así. El censor, ese dictador anónimo del teatro español actual, suele actuar con un poder de decisión ilimitado. Es más, cuando alguien recurre contra una decisión censorial que considera injusta, es el mismo organismo censor —y de esto ya hemos oído quejarse a Rafael Azcona— el que dictamina sobre dicha injusticia. ¿Habrá que proponer como patrón de la censura a Juan Palomo? El caso es que lo que pudiéramos llamar "el código del censor", se caracteriza por la imprecisión como norma de las normas, ya que, dicho código, es como una especie de ancha es Castilla donde caben las épocas y, según el instante histórico, se elige el modo de actuar más conveniente. Aquí sabemos qué es lo que no puede hacer un español. Lo que nadie parece saber, es lo que puede hacer. Esto, la consecuencia es lógica, le pone toga al embudo. Y puedo afirmarlo yo, que aquí he nacido y aquí malvivido, después de seis estrenos prohibidos casi en hilera, o sea uno detrás de otro, como los patitos. Y les aseguro a ustedes que no es que uno escriba un teatro sectario. Lo que uno trata de hacer, a la medida de su talento, es un teatro no coaccionado, no servil.

Puntalicemos algo que para la buena marcha de todo es capital, pues supone el negar o no el pan teatral familiar —y perdónenme este inciso sentimentaloides— a cualquier autor inadaptado. Cuando uno acaba de escribir una obra, busca un empresario y se la lee. (Sé que esto supone otro agudísimo problema, pero sigamos; no sin antes advertir que, en mi caso, el empresario ha estado generalmente dispuesto). Si al empresario le gusta la obra, es él y no el autor, el que la envía a censura solicitando la legislada autorización para poder estrenarla. En la instancia exigida figura también la compañía que la va a estrenar, el director, la fecha de estreno y el teatro. Quiere esto decir que lo más difícil en estas lides teatrales, que es encontrar un empresario dispuesto a jugarse los cuartos, suele estar logrado

cuando la obra va a censura. O sea, que ésta autoriza o condena una empresa cultural que ya lleva empeñadas un número considerable de horas de trabajo. Esto le da a las autorizaciones y prohibiciones su trascendencia social en ese otro aspecto que se suma al artístico: el aspecto laboral. Conviene insistir en esto para acentuar responsabilidades. Ser censor, no sólo es quitar o facilitar cultura; es también quitar o dar pan.

Pero dejemos ahora el tema de nuestras hambres y demás tangos filosóficos y hablemos un poco del censo de personajes, tema que fue motivo de otra ponencia mía presentada no hace mucho en el Círculo de la Amistad, de Córdoba, durante otras conversaciones sobre teatro de rango nacional. En aquella ponencia venía yo a decir que no se podía hablar de un teatro español actual mientras una serie de personajes vivos y actuantes de nuestra sociedad no pudieran ser llevados a nuestros escenarios. Y, como ejemplo, sacaba a relucir una lista de ellos: sacerdotes post-conciliares, obreros en comisiones, estudiantes de la ultraderecha o del socialismo, demócratas-cristianos, monárquicos absolutistas o liberales, falangistas republicanos, etcétera. Sin la presencia de estos personajes, tanto en la vida pública —que ahí sí están— como en los escenarios, nuestra sociedad ofrecería un aspecto, si no satisfecho y feliz, sí tranquilizador. Predominarían con más asiduidad las colectas en pro de los débiles de fortuna y, entre bendiciones pre-conciliares, se triplicarían las famosas tómbolas ibéricas amenizadas incansablemente por nuestros marchosos pasodobles. En una palabra: seríamos auténticamente diferentes. Pero no creo que sea esta la España de los autores noveles y los inadaptados. Éstos la ven inquieta y con problemas, en crisis de crecimiento, y, por lo tanto, con tensiones internas. Y no sólo por autorrespeto moral, sino por coincidencia colectiva, no quieren escribir un teatro para las señoras de la tarde; porque esto, si bien se mira, sería ni más ni menos que una autonegación, no sólo individual sino general. Si el teatro de un país es algo así como el reflejo social del mismo, ¿podemos, aunque sólo sea por patriotismo, aceptar la estampita que ofrecemos al mundo —¡quince millones de turistas nos visitan!— por medio del teatro consentido? Si de algo ha de servir este III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, que sea, entre otras cosas, para reclamar el derecho a que cualquier personaje que ande vivo por la vida española de hoy pueda, con respeto a su integridad socio-política, transformarse en personaje teatral. Reclamar, sobre todo, la libertad imaginativo-expresiva que toda auténtica creación artística exige. Y más en una época como la nuestra en que el espejo clásico a lo lar-

go del camino se ha roto esparciendo sus partes en distintas direcciones y posturas, lo cual, como consecuencia, nos proporciona las mil caras de la expresión moderna. En mi caso, por ejemplo, que ando en busca de un realismo revelador y que me parece que el camino para conseguirlo es el de la recreación imaginativa de la realidad observando los distintos trozos del espejo roto, considero esterilizador, no sólo el hecho de pensar que existe la censura, sino ese mecanismo psicológico-inconsciente, ese reflejo que, ya por inercia, nos predispone a los españoles a la autocensura. A unos más y a otros menos, claro; pero estos innegables condicionamientos nos mediatizan de tal modo que llegan a anular la espontaneidad de las intuiciones en el proceso creador. Los resultados, a la vista están: anemia en el teatro español actual.

Quizá, alguien pudiera pensar que en lo que llevo dicho hay algo de resentimiento; lo cual, por otra parte, no dejaría de ser la lógica reacción de un autor excesivamente castigado. O sea: la reacción de un inadaptado. Pero no, no es el resentimiento lo que, por lo menos hasta ahora, me mueve. Es la clara y experimentada creencia de que los males de nuestro movimiento escénico, conocidos de sobra por los que podrían ponerles remedio, estén considerados poco más o menos que incurables, ya que no se ha hecho otra casa que intentar paliarlos creando una efervescencia superficial. Y aun ésta obligada por el peso histórico del teatro español. Esto hay que decirlo así, de frente. Y si no, no se acude a Congresos como éste, titulados como éste, y más si predominan las nuevas generaciones como en éste.

Nuestro teatro actual va herido de ala por la censura, por la carencia de un auténtico apoyo a la acción del teatro experimental que aspire a realizarse a nivel europeo, por no existir una descentralización eficaz que le dé a cada región su propia agrupación escénica, y por miedo, por excesivo miedo a un medio de expresión que ya no es el de las mayorías, aunque sí, en cuanto a espectáculos, el más acreditado de la cultura universal.

Por sufrir en carne propia nuestro *apartheid* cultural, por solidaridad con mis compañeros de inadaptación y con los autores noveles permanentes, por el futuro de los que tenéis recién iniciada la lucha por la revitalización del teatro español actual, yo deseo, aunque con una fe bastante malherida, que este III Congreso Nacional de Teatro Nuevo nos sirva para algo.

¿Será verdad eso de que a la tercera va la vencida? A veces entre nosotros, esto de las supersticiones da resultado. Encendamos, por si acaso, las dos velas del cuento y que haya suerte.

Tarragona, 2 de mayo de 1970.

Yorick, 40 (mayo-junio 1970): 51-57.

INFLUENCIA DE LA SOCIEDAD EN EL ESPACIO ACTUAL

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

(Esta ponencia fue publicada íntegramente en el número 156 de Primer Acto).

Derrocado el feudalismo en su sentido nato, la burguesía ocupa el poder ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX y poco a poco va invadiendo todo, imponiendo el espíritu de lucro, creando un espacio cerrado y asfixiante como el *huis clos* sartriano.

Al situarnos concretamente en el marco del teatro es fácil ver como la burguesía, ejerciendo su hegemonía, determina, entre otras cosas, una cultura, determinación que en nuestro caso viene dada a partir del edificio teatral, de establecer "determinantemente" las relaciones escena-espectador.

La enorme fuerza de la clase dominante aniquila de hecho la presencia en la cultura de la clase obrera, aleja a la que definimos como clase "del éxito relativo" (clase media) y se centra exclusivamente en sí misma, en la burguesía destinataria y consumidora de sus propios y moldeados productos.

En esta coyuntura socio-histórica la burguesía acomoda "el teatro a la italiana",



King Lear, por la Royal Shakespeare Company, dirigida por Peter Brook (1962).

nacido al servicio de la ópera, a su imagen y semejanza. En realidad lo que hace es construir teatros a lo largo del siglo XIX y teniendo como modelo la estructura tradicional del "teatro a la italiana" del que habla y define Nicola Sabbatini en su *Tratado de escenografía* del año 1637.

La sociedad burguesa construye teatros bajo la preocupación concreta de la sala (espacio para el público de "platea") y el hall. Se recargan ostentosamente pasillos y palcos, que serán marco adecuado para los ostentadores del poder político y económico. En definitiva, se establece una perfecta coherencia entre ambos, coherencia que responde a la ideología teatral dominante.

Bajo este signo y más allá de todas las excepciones y limitaciones conocidas, se desarrolla el teatro hasta la hora presente. Un teatro dominado ideológica y estructuralmente por una determinada clase social, que es la que sigue ocupando el poder y

cuyo índice aperturista o de admisión del "posibilismo" puede por supuesto variar.

¿En qué momentos toma cuerpo la crítica del "teatro a la italiana" y sobre qué puntos establece nuevos presupuestos? Pues cuando uno toma conciencia de que el teatro deviene un servicio público, y como tal no puede estar al servicio de unos pocos de los integrantes de una determinada clase social. Todos los hechos que rodean la representación actual están en función de una sola clase: precios, horarios, transportes, organización empresarial, estructura del edificio teatral, etc.

El teatro se produce de espaldas a las capas populares. Las plateas son simples muestras de la burguesía que va cristalizando. La división del espacio destinado al público es una muestra de las clases sociales. Todo junto compone otra realidad: que el teatro, tal y como aquí se concibe, marca la diferencia entre ilusión y verdad. Pronto llega Benavente, que se constituye en el consejero político de una burguesía que le mantiene. Se establece acuerdo tácito entre esa sociedad y Benavente y su postura, al enfrentarse éste a los escritores de su tiempo con motivo de las fechas cruciales de 1914, en cuya circunstancia histórica había que ponerse, con el significado que ello suponía, en el lado de los aliados o en el de los germanófilos. Benavente se situó junto a los segundos, lo que era toda una declaración de actitud conservadora que él ejemplarizó a través de su teatro.

En el contexto de los años 40, el teatro seguía movido por una ideología burguesa-capitalista, servida por la decadente aristocracia. Ello, la desaparición de las más relevantes figuras intelectuales y las nuevas circunstancias políticas aquí imperantes, imponen unas condiciones de realidad intelectual aún más singulares.

El aislamiento cultural del país es poco menos que absoluto en esta década de los



Los malhechores del bien, de Jacinto Benavente, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1966). (Foto: Basabe).

40, y, teatralmente hablando se puede decir que en julio del 54, al morir Benavente, desaparece una dictadura escénica que sin embargo dejó viva una mentalidad teatral que influiría poderosamente en las inmediatas relaciones escena-público.

En cierto modo en la década de los 40 la sociedad española determina el teatro que se estrena y forma más que nunca un bloque compacto que desde luego cuenta con el apoyo total de los rectores oficiales de nuestro teatro. Ya en ese momento han sido varios los intentos realizados de los Pirineos para afuera para reformar las relaciones que establece el "teatro a la italiana". Las más importantes dramaturgias vanguardistas no nos llegan, sumidos en un impuesto conservadurismo. La sociedad, que por las circunstancias apuntadas determina el teatro que se hace, vive de espaldas a muchas realidades sociales y va al teatro para ser halagada, para evadirse, para seguir complacida, autoengañándose, a base de la funcioncita del tresillo.

A partir de los años 50 aparecen los primeros intentos serios por dar al teatro parte, al menos, de su verdadera función social. El teatro de cámara y ensayo introduce, a caballo de Madrid y Barcelona, y en sesiones únicas, títulos importantes, textos que comportan una reflexión crítica. Estos intentos se amplían, se ramifican, se complican. En medio de una penuria de medios y semiahogados por dificultades "administrativas" de peso, se intentan nuevas metas. Se busca romper la escena tradicional, indagar esa nueva y más profunda relación entre escenario-actor-público.

Los términos de nuestra dialéctica se establecen así: a la realidad social de la guerra civil en la que la experiencia de La Barraca, de Lorca, era un camino de búsqueda, llegó, con el colapso de aquellos tres años, con el exilio o desesperación de nuestros intelectuales (Lorca, Machado, Max Aub, Unamuno, Grau, Alberti, etc.) la otra realidad, la de esa postguerra (*Crónica sentimental de España*, la apellidaba Vázquez Montalbán) en la que nuestro encierro es ya definitivo para muchas cuestiones. Un encierro en nuestra propia área geográfica, un encierro apoyado desde lugares claves y que sólo hace que falsear la realidad, atrasándose nuestra subida a un tren ya en marcha. En el año 40 Benavente se dirigía a su público, a quienes seguían imponiendo su ley en el teatro —como en otras cuestiones del acontecer diario español— en estos términos: "Las malas revoluciones son siempre obra de los inadaptados de todas las clases sociales, los que quisieran un estado social en que sus vicios y sus defectos parecieran virtudes y sus estupideces sabiduría; obra de los intelectuales fracasados, los que quisieran gobiernos que abrieran hasta el derroche, en provecho de ellos, los grifos burocráticos".



La hoguera feliz, de Luis Martín Descalzo, por la compañía del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, dirigida por Mario Antolin (Teatro Español, 1969). (Foto: Gyenes).

Son años en que la sociedad española, la que puede ir al teatro, encuentra allí la horma de sus zapatos. Se le ofrece un teatro químicamente pasivo, mitificador a lo más, falso respeto a la realidad de su medio, falso incluso respecto a su propia realidad vital. Pero existía como un acuerdo entre ambos: el teatro (quienes lo manejaban a distintos niveles de producción) solo ofrecía aquello que se había de aceptar como fórmula tranquilizadora; y la sociedad que la sostenía acudía para verse halagada y justificada: engañada. El "teatro a la italiana", el marco físico que separa el escenario del espectador, campeaba así a sus anchas. En estas condiciones, ¿qué hacer para crear una nueva sociedad para el teatro, o para concienciar a la existente, o para educar a las nuevas generaciones dentro de una ideología teatral distinta?

Creo que ya apunté que el encierro cultural en que estuvimos inmersos a partir del año 40 fue la principal causa de que no pudiéramos visionar experiencias del exterior, nuevas concepciones del teatro, su determinada politización. Hubo de empezar de cero y con lustras de retraso. Y enfrentarse no abiertamente porque muchas cosas se cuidaban de impedirlo en esa sociedad capitalista que seguía imponiendo su propia Ley, para la que el teatro le estaba reservado (con exclusión de las otras clases) y para la que el teatro era un lugar de concentración pasivo, lugar cómodo en todos los sentidos y justificante de una falsa cultura. Ese "teatro a la italiana" respondía perfectamente a la comenzada y protegida ideología teatral de esta sociedad. Pero la experiencia viene demostrando (Piscator, Artaud, Lirig, Grotowsky, Odín Teatret, teatro en la calle, Ronconi, etc.) que el concepto de "teatro a la italiana", pierde, al menos, su anterior hegemonía.

Lentamente, a trancas y barrancas, cayéndose y levantándose, sorteando obs-

táculos, equivocándose también, el teatro independiente español está impuesto en tan compleja cuestión.

¿Logros? Yo creo que uno e importante: crear conciencia de esa necesidad. La tarea lo es todo menos fácil o simple.

De lo que no hay duda es de que para conseguir la auténtica comunicación entre propuesta teatral y espectador, el texto, el hecho teatral debe despojarse de todos los condicionamientos apriorísticos que hizo suyos en el transcurso de su historia o lo que es lo mismo a través de la historia de la humanidad y entre los que sin duda su encierro en el característico edificio arquitectónico conocido como "teatro" es el más singular y de mayores consecuencias y derivaciones. A fin de cuentas pensamos que el carácter teatral de un lugar no es el lugar en sí sino la representación. Dice Peter Brook: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre corre por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral". A partir de este punto, sugerimos la interrelación entre las dos gentes del acto teatral. Nos adentraremos en la complejidad, en la imponente riqueza del fenómeno teatral.

En él uno de los objetivos del teatro independiente, de las gentes teatrales concienciadas, de los profesionales rigurosos en circunstancias de hacerlo es incidir para conseguir entre todos la nueva responsabilidad de la sociedad. Una sociedad distinta y abierta a todos y para todos, que permita la presencia regular de "otra comunicación", aquélla que consiga que la sociedad influya de manera tal que un nuevo espacio escénico sea tan viable, al menos, como el actual.

ADOCENAMIENTO, CONTRADICCIÓN, CONTESTACIÓN Y UN LARGO ETCÉTERA, DEL ACTOR ESPAÑOL

(II JORNADAS DE TEATRO
DE VIGO. III CONFERENCIA)

JUAN DIEGO

En los problemas del actor no son sólo esos nombres en letras grandes de neón que aparecen en España, lo que quizá importe. Quizá lo que importe es reconocer la problemática sociopolítica y económica de un sector de la profesión sin el que sería casi imposible la realización del *hecho escénico*. Ellos son una clase que existe dentro del teatro y que hasta ahora no se ha tenido en consideración.

La charla se llama "Adocenamiento...". La situación del actor en España en los 70 arrastra una larga cadena de hechos a los que necesariamente, y de una manera un tanto anecdótica, habrá que remitirse. Ellos son, entre otros, las secuelas dejadas por el teatro de postguerra y la imposición de un gusto determinado. Por no alejarnos en la historia y buscar sus antecedentes en una revolución democrático-burguesa es necesario arrancar de unas declaraciones formuladas por el entonces animador "oficial" del teatro de aquellos años.

Fue en el 46 cuando nuestro Premio Nobel don Jacinto Benavente regresa de Argentina y declara a un periódico madrileño lo siguiente: "Más peligrosos que el comunismo me parecen esos comunismos con sordina que con el nombre de socialismo, laborismo y todavía el apolillado liberalismo son, con sus medias tintas y sus agobiantes pasteles, cómplices eficaces del comunismo y el mayor obstáculo para combatirlo. Hay que dejar el noble metal puro y limpio de toda aleación con metales inferiores y más que nada hay que perder el miedo a las palabras reaccionario y fascista. Las divisiones deben ahondarse y marcar-



El gran teatro del mundo, de Calderón, por la compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo (Parque de María Luisa, Sevilla, 1954). (Foto: Rafael Cubiles).

se cada día más, evitar el confusionismo a toda costa... Hay que tener el valor de ser intolerante. En otra ocasión lo he dicho y vuelvo a decirlo. El que nace rojo lo es toda su vida y aunque por las circunstancias procure encubrirlo y disimularlo, más tarde o más temprano aparecerá su natural condición. Es muy doloroso pero es necesario, hay que perpetuar los odios".

Decía don Jacinto que había que perpetuar los odios... Pues bien, asentada en el reaccionarismo se desarrolla la vida teatral española de aquellos años. ¿Y el actor? ¿Qué da ese ser humano al que le es necesario un mínimo de sensibilidad, de autocrítica, de objetividad, en definitiva de libertad para desarrollar su trabajo? Si repasamos brevemente las condiciones socioeconómicas en que se desarrolla el actor encontraremos que la relación de éste con la Empresa es de una indefensión absoluta. Esta imposibilidad de defensa de sus derechos laborales viene señalada por *un sindicato de estructura vertical dominado absolutamente por los empresarios*.

Como ejemplo tenemos la reciente lucha y consecución del día de descanso semanal que ya estaba decretado en el Fuero del Trabajo e interpretado en la reglamentación del Sector en el año 41, y que fue escamoteado por los empresarios con el tácito consentimiento de los responsables de nuestro Sindicato durante todos estos años. Los problemas específicos del actor presentan unas características peculiares como son la inseguridad en el empleo, la eventualidad, la dictadura empresarial, etc.

Tenemos el testimonio de un periodista que allá por el 40 y tantos comentaba en su periódico el paternalismo explotador de doña Isabel Garcés. Bajo el título de "¿Hay quien dé más?" narra que en aquel momento se representaba *Chiruca* de don Adolfo Torrado en el Infanta Isabel y que un día doña Isabel convidó a comer a los actores en el propio escenario del Infanta Isabel. Lo que no decía el periodista es que se daban funciones a las 11 de la mañana, a las 4, a las 6,30 y a las 10,30 de la noche. Me pregunto ¿cómo saldrían éstas? Al actor español, salvo honrosas excepciones, ya no le interesan desde antaño los problemas específicos del día ni la evolución del arte de interpretar.

Teoría sobre práctica teatral

Creo que fue en el 40 que se publicó un libro sobre la práctica interpretativa cuyo autor se limitaba a dar consejos sin la esperanza de que alguien le hiciera caso; y un segundo libro, que bajo el título de *Para ser buen actor*, mostraba las buenas técnicas interpretativas. Sobre la expresión dice: "La expresión del cuerpo y de la voz y del rostro, es lo principal para representar. Para representar la pena la cabeza se inclina hacia un lado, los ojos se cierran en parte, la boca se entreabre ligeramente con las comisuras apretadas hacia abajo; la mano izquierda aprieta el corazón y la derecha se deja caer despacio".

Por otro lado, el servilismo de la crítica a un teatro decadente o alienante escrito por



La ópera de cuatro cuartos, de Bertolt Brecht, por la compañía Lope de Vega (1970).

analfabetos pero con arte y con gracia. Este servilismo no contribuía precisamente a aguijonear el sentido crítico de unos profesionales en el lodazal del miedo, la inseguridad y el analfabetismo. Frente a la imagen garbancera de nuestro actor me viene a la memoria la figura de aquel Valle-Inclán metido a actor y a director para conocer, si cabe, su oficio de dramaturgo. Esta situación no tiene su origen solo en el bajo nivel artístico de actores y dramaturgos sino ante todo en el tipo de infraestructura teatral dominante.

La producción teatral se apoyaba sobre todo en la iniciativa privada; el empresario totaliza la actividad teatral pues era él quien controlaba el teatro y la propiedad del medio de producción, o sea, el edificio teatral. Contrataba a los actores y buscaba la materia prima: el texto. Una vez que el texto estaba puesto de pie sobre el escenario el empresario se limitaba a obtener las máximas ganancias posibles a costa del incremento de la plusvalía.

Por otro lado teníamos la llamada empresa de compañía de tipo familiar. Esta empresa, formada por una pareja de actores-empresarios, encabezaba la formación con alguna que otra damita joven, algún característico y otros actores secundarios. Estas eran las compañías de la legua que iban arrastrando sus frustraciones, sus amarguras y su hambre por los pueblos en que recalaban, por ciudades y de vez en cuando, si había suerte, se contrataban por temporadas. Esto último daba lugar a envidias entre ellos y, en definitiva, a que las representaciones salieran muy dispares.

Las características de la infraestructura teatral, así como la concepción del trabajo, conformaban unos compartimentos estan-

cos perfectamente diferenciados, encerrando a los divos de turno en su torre de marfil y al "otro" actor en la miseria y en la sumisión. Lo que trato de demostrar no es el abismo que nos separa de técnicas como las de Meyerhold, Stanislavski, etc., sino el adocenamiento, el vacío de nuestros actores. Seamos justos y señalemos que a ello coadyuvó la gota de agua de una sociedad determinada en la que el actor cuenta para su ingreso en la profesión con la llamada "vía familiar".

Capítulo aparte merecen los llamados Teatros Nacionales, que jugaron una baza interesante frente al modus vivendi de la escena española. Cayetano Luca de Tena, en el Español, y Luis Escobar, en el María Guerrero, lograron para los T.N. un prestigio culturalista con nuestros clásicos y contemporáneos extranjeros. Dada su dependencia de la Administración sus montajes pudieron ser más "lujosos", los actores tuvieron los ensayos suficientes, etc. En definitiva, lograron una disposición racional del tiempo para preparar un espectáculo.

En estas fechas nace el Teatro de Cámara, los TEU comienzan a dar sus primeros pasos, y con ello los jóvenes de la década de los 50 y de los 60 lograron abrir hueco en nuestro depauperado teatro. Es por ahí por donde se colocarían las primeras manifestaciones de un teatro tímidamente crítico.

Cine y trasvase

Es entonces cuando irrumpe el cine nacional como industria originando un trasvase de espectadores hacia su parcela, no por la calidad de sus cintas sino por su

novedad. Consecuencia de ello es la reducción de puestos de trabajo ocasionados por la transformación de teatros en salas cinematográficas. Es el actor teatral quien sufre las consecuencias de este trasvase, que se ve obligado, al existir más demanda que oferta, a rebajar sueldos y a contemplar cómo aparece con más rigor si cabe la dictadura empresarial. Es a final de los 40 cuando Tamayo, con su compañía Lope de Vega, intenta y logra remozar la puesta en escena al uso.

Con su importante repertorio y sus espectaculares montajes logra, con su gran tramoya, comunicar al público las múltiples posibilidades formales de hacer teatro. Es en la carencia de rigor analítico donde aquellas producciones fallaban: en el fondo, que no en la forma. En esta misma época, y con Tamayo, aparecen nuevas fórmulas de contratación: Si antes el actor se contrataba por toda la temporada, ahora se contrata para una sola producción, con lo cual se agrava su seguridad en el empleo.

Esta será la tónica dominante que imperará hasta nuestros días. Lógicamente este actor se verá forzado por las circunstancias al ejercicio del pluriempleo. Y esta situación se incrementa con el tiempo y tiene su máxima expresión cuando irrumpe la TV.

En esta década florecen los teatros de cámara: La Cazuela, de Alcoy; Dido Pequeño Teatro de Madrid; Teatro de Cámara Lope de Rueda en Sevilla; el de Barcelona, etc. Vaya por delante mi agradecimiento como hombre de teatro para todas aquellas personas hoy ignoradas por el público que con su esfuerzo contribuyeron a la formación teatral de un público. Cito expresamente los nombres de Loly Soldevila, Nuria Espert y Adolfo Marsillach como representativos de una generación de actores que se formaron en los TEUS y en los Teatros de Cámara para mostrar la importancia capital que supuso el trasvase de actores, directores, técnicos, etc., al plano profesional y la asimilación de unos por el sistema teatral al uso o la lucha de otros por un teatro que SIRVA al momento histórico.

Y por último las contradicciones que conlleva toda lucha desde dentro del sistema y de las estructuras teatrales.

Quisiera dejar reseñadas, siquiera someramente, las características socioeconómicas de los Teatros de Cámara, que sin apoyo oficial, contando con el apoyo de una pequeña minoría, consiguieron, yo diría que heroicamente, dar a conocer unos textos que chocaban no sólo con la censura de aquellos años, sino además con el cerrilismo de unos empresarios dispuestos a no perturbar los sueños de imperio de sus respectivas clientelas. Es en el 56 cuando aparece un nuevo medio de comunicación social, aún solo al alcance de una minoría, que sería, al masificarse, una baza funda-



Un enemigo del pueblo, de Ibsen (Teatro Beatriz, 1971).

mental en el alienamiento del pueblo, y conformaría las características de nuestra actual sociedad: la TV. Es en este medio de comunicación donde los actores encontramos la creación de nuevos puestos de trabajo, en un principio mal retribuidos, pero que en definitiva vendrían a paliar los efectos negativos de la escasa producción teatral. Y es en este medio donde se refugiaron en la década 60-70 muchos componentes de los teatros de cámara, que día a día se irían ahogando ante la aparición de nuevas normas y reglamentos, que acabaron con su funcionamiento. Su labor fue asumida desde otras perspectivas socioeconómicas y políticas por la aparición de los actuales grupos independientes.

Decenio 60-70

Hay que recordar ahora el empeño aperturista de Fraga. Es verdad su empeño en sacar una Ley de Prensa, la nueva legislación de cinematografía, el anteproyecto de una Ley de Teatro que se quedó en la gramática parda de la preposición ante, cabe, con, contra... etc. En el plano del *hecho teatral* se nota una cierta eferescencia. Por un lado sube al escenario el T. N. de Cámara con espectáculos francamente interesantes, se celebran coloquios... algún teatro comercial le da la oportunidad a su distinguida clientela de llamar a su amiga e invitarla a ir al teatro porque hoy ponen *una de Brecht*. La Adriá Gual visita el T. N. María Guerrero, el Comisario del T. N. de Cámara dimite según los periódicos porque no puede estrenar determinados textos. (La

realidad es bien otra.) El experimento ha ido más allá de lo previsto y esta apertura se corta por ahí.

Es necesario hacer notar la primera prohibición que se produce en España tras un ensayo general para censura de *Los dos verdugos*, de Arrabal. Este dato, aparentemente aislado, no fue suficientemente valorado en su día por los profesionales. La primera prueba de fuerza de la administración no fue contestada y eso supuso que ésta sentara las bases de prohibir espectáculos a punto de estrenarse o ya estrenados. Hasta el año 70, *Tartufo*, *Marat Sade*, *El retablo del flautista*, etc., con el consiguiente daño económico a los actores, que tras varios meses de ensayo se quedaban sin trabajo durante toda una temporada. Pienso que la Administración sería muy libre de prohibir, con toda justicia, si contásemos con unas normas de censura lo suficientemente concretas como para saber a qué atenernos y no por qué temerlos.

Nos quedan por analizar las consecuencias de las causas que motivan una suspensión. Ello es el consiguiente perjuicio económico. Este actor podrá reclamar a la empresa la totalidad de su contrato en el que se estipula por regla base no más de 31 días de contrato y donde figura el sueldo base. Rara vez el actor reclama a la empresa nada, por miedo a la represalia. Pero en el caso de que ésta pague al actor la pregunta es: ¿quién paga a la empresa?

Teniendo en cuenta que son sólo las empresas de mayor significado progresista, en el aspecto cultural, las que invariablemente sufren estas prohibiciones, no sería correcto, pienso, abandonarlas insolidaria-

mente en su supuesta reclamación de daños a la Administración. Este es un problema que suscitó inimaginables controversias en la última asamblea de actores, en la que predominaron, desgraciadamente, los intereses puramente económicos del actor sobre las necesidades vitales del ser humano. Porque soy hombre antes que actor, sensibilidad antes que objeto, pensamiento antes que estorbo, reclamo por encima de toda reivindicación económica el libre ejercicio de las ideas, de los sentimientos, en una palabra, de la absoluta libertad de expresión, premisa indispensable para el perfecto entendimiento de los individuos que componen la sociedad. Paso ahora a exponer las actuales condiciones socioeconómicas del actor.

Ya estamos en los años 70

Bueno, pues por arte de birlibirque estamos ya en el 70. Después de nuestro despegue económico, nuestros planes de desarrollo —para la industria, que no para el teatro, pues éste aún vive de la asignación otorgada al cine—. Y en el plano teatral todo sigue casi igual. Bien es cierto que nuestro Premio Nobel don Jacinto Benavente murió aunque sus textos se siguieran “representando” hasta hace bien poco. Al apuntador ya no se le oye. No porque el actor se sepa sus textos sino porque sus condiciones interpretativas están determinadas por una metódica empanada stanislavskiana. La



Guillermo Marín. (Foto: Manuel Martínez Muñoz).



Androcles y el león, de Georges Bernard Shaw, por la Escuela Superior de Arte Dramático (Teatro Beatriz, 1967). (Foto: Antonio).

llamada "vía familiar" para la consecución del carnet persiste junto a la Escuela Superior de Arte Dramático, en la que se dan prestigiosísimas clases por catedráticos que recomiendan al actor que al sentarse éste deberá tener los pies pegados al escenario no sea que, consecuencia de su penuria económica, el público pueda ver los agujeros de sus zapatos. El crítico don Alfredo Marquerie se jubiló la temporada pasada. El anteproyecto de la Ley del Teatro de García Escudero fue lanzado por la borda allá en el año 66-67.

Lo cierto es que aún seguimos sin Ley de Teatro. En repetidas ocasiones se ha pedido la supresión de la censura previa de textos, primero por suponer una doble censura para las producciones nacionales respecto a las extranjeras; segundo por constituir un paradójico trámite burocrático que viene a desconocer la esencia del propio medio prejuzgando tan solo las intenciones. También la reestructuración de la sistemática vigente sobre la base de un diálogo con la Administración y en el que participen con igualdad todos los sectores de las industrias tanto cinematográficas como teatrales, representadas en el sindicato. La creación de una mecánica de recursos que admita la posibilidad de segundas instancias a distintos niveles con participación personal en los mismos de los afectados, y que puede llevar finalmente al amparo de la jurisdicción ordinaria. La revisión de las actuales clasificaciones por edades, adaptándose a las realidades de la juventud de nuestros días.

Estas consideraciones surgen de la necesidad de crear una fuente de ingresos comunes ante la agravación progresiva de los criterios de la actual Junta de Censura. Ya no es el garbanzo sino la parcela con el granero a rebosar, si es posible, la meta final de las aspiraciones artísticas del actor.

Por primera vez en la historia, el director de TVE, don Luis Ángel de la Viuda, reconoce públicamente que existe el veto a personas en TVE. La censura, una vez más, prohíbe un espectáculo que va a dar Marsillach. La prensa del país se hace eco de un hecho aislándolo de su contexto, mientras otros textos se prohíben a los grupos independientes, teatros de cámara y a otras asociaciones de menor significación artística. Nuria Espert tuvo suerte y liga dos años con su doble. Después del *Enemigo del pueblo*, espectáculo polémico, Fernán Gómez estrena inopinadamente un vodevil. ¿Confusión? ¿Contradicción o condicionantes?

A raíz de los hechos para la consecución del día de descanso semanal se ha producido un movimiento en la profesión que ha posibilitado la toma de conciencia de unos profesionales hasta entonces de espaldas a todo tipo de reivindicaciones. También se ha logrado romper con el muro que separaba "profesionales" e "independientes" para dar paso a ese necesario diálogo ante cualquier postura. Ha sido, digamos, con el sector más combativo de la profesión con quien se ha producido este diálogo, al que a su vez le falta lograr la valiosa aportación de los grupos independientes para el desarrollo de la práctica

escénica. Muestra interesante ha sido la I Semana de Colegios Mayores de la Universidad de Madrid, donde paralelas a las representaciones de los T. I., se celebraron conversaciones, coloquios, etc., entre profesionales, independientes, universitarios, intelectuales de distintas tendencias políticas. Ello demuestra una vez más que las confrontaciones dialécticas son posibles, útiles y necesarias.

Y ahora leo las conclusiones de Madrid que me parecen interesantes. Veamos finalmente las más graves condiciones socioeconómicas a las que debe hacer frente el actor: el paro estacional crónico, la corta duración de los contratos, la no percepción de los ensayos, la grave desigualdad entre los sueldos máximos y los mínimos, la escasez de puestos de trabajo y el disfrute del pluriempleo que aumenta automáticamente los índices de paro unido a la condición de profesión liberal que convierte a la nuestra en una profesión eventual. Conviene que pensemos que la condición de liberal es consubstancial con las profesiones artísticas.

Un dato: el censo de actores en activo en Madrid y su provincia asciende a alrededor de los mil profesionales. Según la última lista de Hacienda del 70-71, solamente 441 actores trabajan en teatros y cafés-teatro. Un repaso a las carteleras actuales y programación de TV nos da una cifra de entre 500 y 530 puestos de trabajo semanales en plena temporada.

Pensando en el ejercicio de la colectividad se impone la necesidad de eliminar el pluriempleo. Debemos tener muy claro que cada vez que el actor desempeña dos o más puestos de trabajo, está quitando uno o más a los compañeros. Tengamos en cuenta las posibilidades de representar dignamente un solo trabajo. Naturalmente esta propuesta de un solo empleo no se introduce en el terreno de los necesarios aumentos salariales, o sea, que cada trabajo esté suficiente y justamente retribuido. Los datos anteriores se introducen de lleno en los problemas del pluriempleo. El grave problema del paro no se resuelve únicamente solucionando, a través de la mutualidad, el seguro de paro, pues se debe tender a que éste, una vez conseguida una solución fuerte de uno y otro contrato, sea un hecho transitorio y no una situación estable, no tanto en función de la pequeña cantidad a percibir sino en cuanto a la situación de parásito en una sociedad a que se ve sometido el individuo. Un hombre se realiza dignamente como tal desarrollando un trabajo, pero nunca en constante o casi constante situación de paro.

Yorick, 61 (diciembre 1973): 13-17.

EL ACTOR COMO ENTE SOCIAL

RAMÓN POUPLANA

Previa a todo análisis sociológico es imprescindible delimitar la materia a estudio y en este caso específico nos incumben, inicialmente, definir al actor —materia de estudio— como sujeto social.

Como elemento integrante de un colectivo humano denominado sociedad se le debe definir por su posición social, lo cual implica a su vez concretarlo con relación a dos aspectos opuestos y fundamentales que son el *rol* y el *status*.

El *rol* puede conceptuarse como conjunto de actividades propias de un sujeto que comúnmente agrupamos bajo la expresión: "en ejercicio de su profesión". Todo individuo posee una serie de *roles* compatibles entre sí que ejerce al unísono y de forma espontánea por sus cualidades de *pater familias*, deportista, cultista, profesional.

El *status* corresponde al conjunto de derechos y deberes que el individuo posee dentro del grupo social en el que se halla integrado. Representa la imagen social estática del sujeto que se nos ofrece en sus relaciones sociales (la dignidad del cargo, el poder económico).



Vida y muerte de Severina, de Joao Cabral, por Tabanque (Teatro Beatriz, 1968). (Foto: Antonio).

Al actor como ente integrado en la estructura general de las interrelaciones humanas se le debe estudiar desde los aspectos dinámico y estático que mantiene en las relaciones sociales, para así poder descifrar, a través de ellos, si su acción social cumple unos fines en total adecuación con las necesidades del organismo social.

Rol social - Rol teatral

El *rol* social del comediante consiste en representar personajes, es decir, dotar de existencia a una compleja entidad imaginaria a través de los símbolos y signos que acumula sobre su ser.

Crear un personaje no es limitarse a poner voz y gesto a un ser imaginario, sino darle una vida propia, no es mostrar a los individuos de una colectividad la supuesta imagen estereotipada de ellos mismos, sino hacer revivir sobre la escena a unos seres mezcla de realidad y de ficción. De realidad en cuanto llevan consigo mismos toda la carga humana y social que posee el actor que los interpreta. De ficción por cuanto han sido originados en otra mente distinta de la que los hace revivir.

El *rol* social del actor consiste en adoptar y hacer como propios los *roles* sociales que corresponden a los demás individuos que conviven con él en el seno de una sociedad jerarquizada. Ciertamente al crear un personaje teatral —*rol* teatral— no se transforma en el individuo real en toda su existencia, ya sea médico, padre... pero sí adquiere la actitud externa del profesional representado tal como éste querría ser visto o tal como los demás componentes de la sociedad pretenden reconocerlo.

Por ello el *rol* teatral sólo hallará su valor en función de otros *roles* —*roles* sociales— que le confieren toda su trascendencia. Un *rol* teatral presupone un conjunto articulado de los diferentes *roles* que intervienen en la pieza teatral, lo cual nos transfiere a la inserción del *rol* social con referencia al grupo social.

La vida social tiene tendencia a atribuir un *rol* social definido a cada individuo determinado y pretende que cada uno viva conforme al *rol* que interpreta en la vida: el médico debe comportarse como médico, el comerciante como comerciante, etc... Pero el individuo desea encarnar una pluralidad mayor de *roles* de los que le son permitidos en su vida, lo cual comporta en él una serie de frustraciones vocacionales originándose un estado de angustia e impotencia.

El *rol* teatral, a través de la propia espontaneidad, permite al sujeto actor ejercer plenamente su libertad.

El actor muestra mediante símiles las verdaderas y auténticas aspiraciones de la sociedad humana, incluidas las impúdicas,

las inconfesables, encarnando a un nivel externo lo íntimo de ésta. Revela aquellos impulsos imprescindibles, irreversibles, creadores de nuevas formas de vida y de aspiraciones destructivas. Permite el acceso a la escena de un hombre anónimo amenazado por la tecnología y la política e incapaz de superar esos hados adversos para dotarles de esa libertad que le permita alcanzar su integridad humana.

Status

Para poder llegar a establecer un juicio respecto al *status* social de nuestros actores daremos un breve repaso a una encuesta hecha por Pilar Romero y publicada en junio de 1966 en un número extraordinario dedicado al teatro de *Cuadernos para el Diálogo*.

¿Estudios realizados?

Escuela primaria	28 %
Bachiller elemental	54 %
Bachiller superior	18 %

Inicialmente descubrimos que el nivel cultural es bajo en relación con la responsabilidad del trabajo educativo-cultural que realiza. El actor, a través de su trabajo teatral, posibilita la toma de conciencia de los hombres para modificar las estructuras que habitan, capacitando así mediante el impulso colectivo un derrocamiento de las coacciones preexistentes.

Asimismo, exponemos los resultados de una encuesta verificada entre jóvenes



Espectáculo *Cátaros* 67, dirigido por Alberto Miralles (Teatro Beatriz, 1967).

comediantes españoles para valorar las razones que les han impulsado a asimilar este oficio. El 10% estima que el teatro es una misión vocacional; el 62% se justifican de forma más precisa mediante frases como: "La necesidad de darse a un público para comunicarse con él", "Educar al público"...

Y el 43% acepta motivos más individuales tales como son el deseo de liberarse, evadirse de la mediocridad y realizarse o la búsqueda del éxito. De estos datos podría deducirse un alto grado de entrega a la magna labor educadora de masas, de lucha en pro de un reformismo.

Lamentablemente la falta de datos más generalizados y recientes desvirtúa los razonamientos verificados:

¿Está el actor mal considerado socialmente?

No	65 %
Sí	27 %
Va dejando de estarlo	8 %

Está clarísimo que contra el actor siguen pesando una serie de prejuicios sociales motivados por su tenaz actitud en mantenerse desvinculado de las normas reguladoras de la moral pequeño-burguesa, una vez alcanzado este éxito triunfal que le facilita el acceso a las "clases altas", a veces simplemente con fines publicitarios.

El actor que por su cuna pertenece a la clase media o baja aspira a través del arte a este éxito que le permita ascender en la estructura social a las clases altas para así ofrecer una vez más la imagen jovial del héroe triunfador.

Y es precisamente su desmesurado afán por imitar los modos de comportamiento de esta clase recién adquirida lo que arrastra al olvido de las problemáticas de su verdadera clase y a la despreocupación por las repercusiones sociales de su trabajo. Alejado de una clase social se nos muestra cual bufón de la corte real, irresponsable y grotesco, incapaz de asimilar las consecuencias de su trabajo dentro de los medios de comunicación de masas. Si bien se halla capacitado por su *rol* social para colaborar en las transformaciones de las estructuras económicas y sociales, deplorablemente se erige en un fiel conservador de las estructuras vigentes. Consecuente con su egocentrismo y abandono ideológico es capaz de intervenir en una obra que estuviese en contradicción con sus convicciones morales, religiosas y políticas. (Según datos estadísticos en un 72% así lo afirman).

Tal vez puede decirse del actor-estrella que, llevado por la multiplicidad de las representaciones imaginadas, se convierte para sí mismo en un personaje concreto, que representa y repite en cada una de sus intervenciones sociales y artísticas, tras

padecer una ficticia amnesia total de su realidad humana, gracias al endiosamiento del triunfo público.

Acción social

Durkheim definió la función social de una institución o grupo como la correspondencia entre éste y las necesidades del organismo. Las funciones incrementan o mantienen el sistema social y las disfunciones son acciones que van contra él. Todo fenómeno social presenta ese doble aspecto de funcionalidad-disfuncionalidad. Un cambio de estructuras puede ser disfuncional para los grupos establecidos y funcional para los grupos que lo propugnan. Toda acción social presenta una actividad cooperativista e integradora enfrentada a la actividad opositiva o conflictiva, y es mediante el conflicto social que los hombres intentan resolver dualismos y alcanzan un nuevo tipo de unidad.

El actor, a través de su trabajo, propone símbolos comprensibles que al ser captados por los grupos sociales estimulan su autocomprensión, activan sus relaciones interpersonales. El hombre siempre es miembro de una comunidad más amplia, de un grupo social más extenso que aquél donde se encuentra por adopción o por adhesión inmediata. Sólo tras la comunicación directa el actor puede establecer un intercambio dialéctico con el espectador para una toma de conciencia sentimental mutua capaz de suministrar una cohesión social para su integración u oposición al sistema social vigente.

Si la función social del actor está últimamente ligada al cambio de las estructuras, no puede éste permanecer ajeno a la realidad del mismo mimando su adaptación a la clase elitista, devota defensora del inmovilismo.

La sociedad se controla a través de normas, ejecutadas mediante *roles* y distribuidas en los diferentes *status* de los individuos y de los grupos.

En la época contemporánea surge el comediante que se compromete políticamente en un deseo de integrarse más en su sociedad. Este huye de la imagen fatídica del "monstruo sagrado" metamorfoseando en objeto de consumo para la *mass-media* y pugna violentamente en defensa de la función social de su arte. Afiliado a una ideología particular participa en todos los actos cívicos que puedan aclarar su imagen pública, se niega a representar obras contrarias a sus convicciones y sólo interviene en aquellas que resultan conformes con sus creencias. Paralelamente nacen unas agrupaciones profesionales de carácter cooperativista en defensa del arte comprometido.

Sólo cuando los hombres se hacen conscientes de sus posibilidades para modificar las estructuras que habitan son capaces de verificar una rotura de yugos limitadores que provoquen la rebelión incontenible y es entonces cuando el actor alcanza la cualidad de personaje social importante.

Yorick, 61 (diciembre 1973): 59-61.



Las viejas difíciles, de Carlos Muñoz (Teatro Beatriz, 1966). (Foto: Basabe).

BUSCANDO ENTRE CAJAS

AQUÍ SE HABLA DEL MIMO Y DE LA PANTOMIMA COMO ELEMENTOS PREDILECTOS DE LA FARSA

FEDERICO RODA

1

Mis engañosas primaveras teatrales, mis decapitadas experiencias, no obstante su brevedad, me llevaron rápidamente a desconfiar de la farsa. La farsa es una solución fácil, sin imaginación, sin matiz, para la casi mayoría de obras teatrales que podemos representar. En realidad e incluso a tamaño individual, cuando el actor cae en latiguillos y tópicos de efecto, se convierte en un "farsante".

La farsa es la caricatura del drama. Hace pocas semanas hemos visto como

Marsillach convertía el *Pygmalion* de Shaw, que es una pieza eminentemente dialéctica, conversacional (yo tengo la sensación de que los personajes de Shaw aún están en algún lugar de los mundos o los cielos, charla que te charla), en una farsa: con irritantes consecuencias que el éxito popular cristalizaba.

La literatura dramática clásica es víctima propiciatoria de la farsa no obstante el valor humano universal y permanente de sus contenidos. En cambio, inanidades contemporáneas son tratadas con un sentido naturalista, verista, que no merecen.

Si la gente que dirige el teatro con vocación y conciencia se pusiera la mano (como indica la farsa) sobre el corazón, reconocerá haber sido tentado por el demonio del montaje de la farsa. Después todos los adjetivos de distanciamiento, efecto V., y otras cosas de muy difícil traducción, vendrán a justificar esta huida hacia la facilidad.

2

Una vez administrada la auto-vacuna de los párrafos anteriores, podemos abandonar esta farsa como *modo* para ver si es posible una farsa como *tema*, aunque es bien posible que por estos alrededores compaginados se hable más y, temiblemente, mejor, de todo ello: entrometimiento propio de los que no somos de plantilla.

El drama caricatural será un drama de modo farsa. Y es por lo que tiene toda obra teatral de caricatura, de brocha gorda, por lo que asoma aquel peligro que señalábamos. Dice Alain en su prolijo y conceptuoso *Système des beaux arts* y que, con perdón, nada tiene de marxista,



Julio Castronuovo en *Pantomimas en blanco y negro*, de Samuel Beckett.

que el teatro, como el dibujo, es arte de rasgo único, definido, grueso: que el detallismo, la *nuance* lo destruyen. Y me parece que tiene mucha razón.

Pues bien, vamos entrando en el tema de la farsa cuando el autor tiende hacia los arquetipos, abstrae, con la correspondiente deshumanización a sus personajes. Cuando un imaginado "Doctor José Sánchez" se convierte en "El Doctor" ya hemos dado el primer paso para ir del drama a la farsa.

3

Por esta razón una buena parte del teatro del absurdo es teatro de farsa: de farsa pesada y triste la mayoría de las veces y, en sus momentos mejores, trágico-cómica (Becket) o hilarante (Ionesco).

Cuando entre nosotros hablamos, aunque sea de refilón, del teatro del absurdo, debemos siempre tener presente a Manuel de Pedrolo y su gran categoría. No, ciertamente, nada tiene de farsa el teatro de Pedrolo: o sea, nada tiene de caricatura y de exteriorización. Sus personajes razonan, razonan, razonan, hasta la exasperación. "Investigan" intelectualmente, sin lugar para la intuición ni la poesía. Apenas tienen exterioridad, no son materia de farsa.

4

Esta elementalidad de la farsa, este ofrecer personajes arquetípicos, esta evidencia de identificación se da con preferencia utilizando el lenguaje mímico. Las emociones y sentimientos que la farsa expresa son materia propia del mimo: han de ser simples, primarios, convencionales. Una farsa escénica sin trabajo mímico del actor individual y sin creación pantomímica de conjunto es prácticamente inconcebible. Los cuadros pedagógicos de las academias ochocentistas de formación teatral utilizaban los gestos que la comedia de arte dejó estudiados: los gestos del farsante, que como tantos términos teatrales, han pasado al uso social generalizado.

5

Pongamos por caso las excelentes farsas valleinclinascas a las que algunas veces ha querido darse un trato naturalista. La preocupación de plasticidad como superior a la del contenido ideológico es evidente en el texto: y esa misma idea motora de plasticidad se trasluce en las acotaciones y en la descripción de los tipos. Sólo un actor actuando en la mimo-farsa es capaz de dar verosimilitud teatral al texto de Valle Inclán. Y ello tanto en la farsa cómica como en esa farsa trágica que es el esperpento.

6

Ahora se me ocurre que el simple procedimiento etimológico, tan apreciado por todos los pensadores del 98 y sus epígonos, puede tener aquí valor ilustrativo de primera fuerza. Farsa así vendría del primi-

tivo sentido de "embutir" que aún conserva en catalán y en francés: "farçir". Uno de los primeros textos pre-dramáticos catalanes es precisamente la titulada *Epistola farcida de Sant Esteve* que hemos visto en nuestros días repetirse en *La Doma de la Garriga*. O sea un texto litúrgico "farçir" con esbozos de diálogo, de réplicas en lugar de ser una sola voz.

En alemán, farsa, (*Lexico Meddens*) se traduciría por el galicismo *posse*, acercándolo definitivamente a los conceptos mímicos y pantomímicos que hemos señalado, o sea plásticos, esencialmente visuales.

Pero el sentido de "farçir", de "embutir" una acción, o sea, darle hinchazón con elementos artísticos provenientes de fuera, nos sirve como descriptivo de la farsa. Una acción moral cualquiera (p.e. la de contar dinero) es elemental y repetida en términos, por así decir, naturalistas, en diversas ocasiones escénicas o rutinarias. Pero en cuanto el avaro de Moliere lo hace, la hinchazón, el embutimiento, convierten en acto de farsa dicho recuento.

No sé hasta qué punto el término "morcillear" como sinónimo de añadir texto a las situaciones, término que se usa peyorativamente, no tendrá otras concomitancias (además de las evidentes y charcuteras) con el "farçir", padre de la farsa. Esta repetición paralela de términos de preparación gastronómica nos hace sospechar un común denomi-



Pantomimas en blanco y negro, interpretada y dirigida por Julio Castronuovo (Teatro Beatriz, 1968).

nador mental para cosas que ahora nos parecen muy distintas.

Así podríamos decir que "farsear" una acción es lo mismo que "morcillear" y, sin duda, históricamente la cosa debía ir así: la acción simple del *soggetto* era morcilleada, farcida por los actores de la comedia del arte, gloriosos y humildes antecesores de tantos conceptos que luego se han vestido de academia.

7

Este farcimiento, o sea, farseamiento de la acción se producía simultáneamente en texto y en acción externa. He aquí cómo la farsa nace dentro de aquella línea de exageración, de caricatura de la realidad. Todos admitimos los orígenes imitativos del arte escénico. Así la imitación del giboso, o del viejo o la mujer bella, debía comenzar sólo y únicamente por los caracteres externos, plásticos: muy sencillos pero universales. Así la mímica pura y objetiva es un lenguaje universal tan comprensible al oxfordiano como el papú.

Paulatinamente, en el texto irá produciéndose un proceso de interiorización al propio tiempo que de extensión. Los tipos y situaciones que puede ofrecer la pantomima moderna son más extensos que los que ofrece la pantomima antigua, y el camino de enriquecimiento y descubrimiento es el aspecto realmente interesante de una escuela de pantomima de nuestros días que no quiere limitarse a la simple repetición de clisés, por otra parte, de éxito seguro siempre.

8

Si damos por buena la distinción de Juvet entre "actor" y "comediante", atribuyendo al primero las condiciones de quien conserva su propia personalidad en cuantos papeles interpreta, y al segundo la de quien se metamorfosea hasta entregarse en cada caso a un tipo distinto... (y después de haber salvado nuestro criterio de que dicha dicotomía es interesante, pero de fronteras anchas e imprecisas), podemos decir que la farsa lleva a ser comediante en cuanto tiende a una despersonalización, a una deshumanización del actuante, que busca sólo ofrecer unos pocos rasgos universales más inteligibles que auténticos. La gente sin experiencia teatral os dirá que prefiere al "comediante"... sin darse cuenta de que lo que buscan los públicos es el "actor", porque su adhesión no puede ir a Hamlet sino a Shakespeare, que le dio las réplicas, o al "actor X", que lo interpreta.

MIMO, PANTOMIMA Y ESTÉTICA EXPRESIVA



Julio Castronuovo.

HERMANN BONNIN

La dramática actual, consciente de la característica estructural del teatro en su desnudo primitivismo y esencia, intenta abarcar, nuevamente, la conjunción de elementos musicales o folklóricos y mímicos con los esencialmente recitativos o hablados. Su descomposición trajo consigo una diferenciación de estilos teatrales. Una conjunción unitaria se hace preciso

para situar nuevamente el teatro en su correspondiente lugar y evitar confusionismos y mixtificaciones.

Este divorcio, fruto de una racional particularización de academia, nos trajo, entre otros, el arte de la expresión corporal del actor en una extraña y antigua pureza. La pantomima cruda —separada del conjunto teatral— nos devolvía, arquitecturadas, las mágicas y subyugantes posibilidades del movimiento como único lenguaje expresivo.

Hoy más que nunca, pues, en una época de claro retorno a la simplicidad pura y arcaica, el actor debería valorar la eficacia estética y expresiva de su cuerpo —instrumento— ejercitándolo debidamente para la posible plasmación escénica del espectáculo teatral en su "totalidad" deseada.

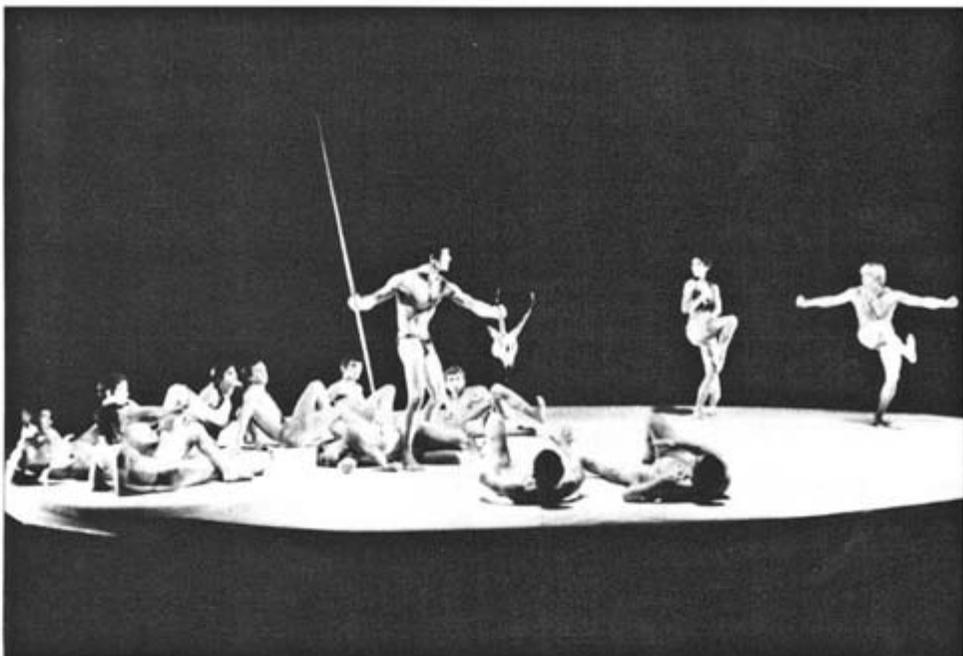
Cabe apuntar tres estilos que debemos perfectamente distinguir en ese lenguaje mudo del cuerpo. La pantomima, que se entronca por tradición con la palabra, pero que una vez separada posee una eficaz expresividad y bautiza y ampara todo cuanto posee una línea argumentada. La mímica, que nacida directamente de la pantomima, constituye la expresión pura del cuerpo, puede evitar el gesto facial y está reñida con todo cuanto se pueda transmitir con la palabra. El lenguaje del mimo tiene una particularísima expresión propia, ya que nos traduce sentimientos,

9

Ciertamente, sin un dominio apurado del mismo no puede accederse a la farsa. Si se intenta sin tal antecedente se producirá un espectáculo lamentable e irritante de teatro ramplón y convencional. Al ser el lenguaje del gesto más limitado y menos matizado que el de la palabra, será mucho más fácil caer en la vulgaridad y en la repetición banal. El más inútil de los aficionados puede simular una pasión amorosa llevándose las manos al corazón, poniendo los ojos en blanco y caminando de puntillas: pero sólo el que posea una técnica depurada de mímica podrá dar un acento original a tan soberana situación.

Ciertamente que el mimo es un espectáculo independiente por sí mismo y que la pantomima, como un argumento creado por interrelación de mimos individuales, lo será con mayor razón. Pero además su técnica se integra en un arte teatral más amplio con caracteres de extraordinaria necesidad. Y de absoluta necesidad cuando nos hallamos ante un proyecto de farsa.

Yorick, 5-6 (julio-agosto 1965): 13-15.



Teatro de pantomima de Wrocław
(Teatro María Guerrero, Festival Internacional de Teatro, 1970).



Mimo mundo, por la compañía Teatro Mudo de Alexis (1974).

sensaciones y anécdotas que el verbo —la palabra hablada— no puede hacernos llegar. Y, finalmente, lo que podríamos llamar estética de la plástica expresiva, ya que, por poseer el gesto y movimiento una fuerza generosamente sugestiva, constituye, por sí solo —a veces sin necesidad de concreciones argumentales— un atractivo de primer orden del que podemos servirnos para cualquier experimentación, ya sea simbólica, superrealista u onírica. Pues la ubicación del cuerpo humano en un espacio, destruyendo su movimiento consubstancial —sea o no naturalista— y edificando luego con él cuantos abstractismos plásticos precisemos para producir la comunicación visual, representa un inquietante experimento. Posiblemente algo similar a cuanto les sucede a cualquiera de las artes plásticas llamadas no figurativas, al reencontrarse con un lenguaje propio y alejado de imitación alguna.

He mezclado, en estos apuntes, tres elementos —mimo, pantomima y estética de la plástica expresiva— claramente convencido de su utilidad en la tan necesaria armonía del Teatro.

Y al esbozar el tema me pregunto: ¿Es el mimo el arte del silencio? Sinceramente creo que no. Puede y debe ser arte "en" el silencio, como la pintura, escultura y

todas cuantas artes sean o no de comunicación, no necesitan del sonido. Creo que el misterioso arte "del" silencio está por descubrir y catalogar. En todo caso el mimo podría ser el arte del espacio en el que convergen volúmenes y movimientos en armonía.

Pienso, finalmente, que debemos devolver a nuestro arte la mágica posibilidad del movimiento como uno de los eficientes lenguajes. Atravesando fronteras y razas, nos puede llevar de la mano, en su pureza desnuda —antigua como el hombre— a sugestivas y nuevas sensaciones. A lugares, también, en los que la palabra, pese a su caudal de matices, no puede llegar. El clásico, poeta de las letras, lo proclamó un día: "Lo que entra por el oído impresiona el ánimo menos vivamente que lo que entra por los fieles ojos".

Yorick, 7 (septiembre 1965): 10.



Teatro nacional polaco de pantomima de Wroclaw (Festival Internacional de Teatro, 1970). (Foto: M. M. Muñoz).

LA ESTÉTICA MODERNA Y LAS NUEVAS TENDENCIAS DEL TEATRO. ANÁLISIS DE LA VANGUARDIA

(PONENCIA LEÍDA EN EL II CONGRESO DE TEATRO NUEVO)

FRANCISCO NIEVA

Se puede llegar a la conclusión, tras una meditación profunda, de que el estado natural del teatro es de crisis. Yo creo firmemente que cuando el teatro no está en crisis algo hay que no marcha en su sistema de devenir perpetuo, algo se ha estancado y ha perdido eficacia frente a la sociedad que refleja.

Por ello me atrevo a afirmar que en este momento y en casi todas partes el negocio del teatro, perfectamente asimilado por el sistema económico social de la consumición en serie, no es un negocio en crisis. A nivel técnico y profesional existen organismos cuya eficacia artística es realmente virtuosista. Bastaría un amplio viaje a través de los mejores teatros de Europa y América para comprobar a qué grados de perfección interpretativa y de puesta en escena se ha llegado en muchos de ellos. Asimismo existen públicos cuya afición y respeto por el teatro son también ejemplares. Pero de todo este cúmulo de perfecciones emana, sobre todo de ciertas minorías, la convicción de que en líneas generales el teatro actual no es ni mucho menos el fiel representante del hombre de hoy ni en su vertiente ética ni estética.

Hay épocas más favorables que otras al desarrollo de las diferentes vertientes del arte y así vemos que mientras en el siglo XVI la pintura alcanza cimas de maravillosa y completísima traducción de estados anímicos y sensoriales, la polifonía del tiempo apenas puede anunciar la complejidad, la sutileza del mundo sinfónico del siglo XIX. Para todo esto existe una explicación tanto en el terreno de la técnica

como en el de la sociología. No hay duda de que quien inventó el cine nos ha dado una nueva medida del trabajo del actor al poder mirar en sus ojos, como el más cercano interlocutor, la fingida reacción frente a un hecho determinado. Por otra parte, el cine, al ganar para sí la expectación de grandes públicos populares, puede permitirse toda una serie de audacias que toman pie en el asentimiento y en la demanda de ese mismo público, educado en la contemplación constante de filmes. Podemos comprobar en Italia, por ejemplo, que mientras existen creadores de ficciones cinematográficas de la talla de Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, etcétera, no existe un solo autor teatral que se aproxime ni a su popularidad ni a su real talento. Quizás una de las razones de la amplísima carrera del cinematógrafo consista en ser un arte de consumición más inmediata y de vida más corta, que sea un arte sin cánones fijos ni modelos ancestrales que no se proponga una tarea de "conservación" en la misma medida del teatro, género al fin y al cabo de raíz literaria, a pesar de que también exista un teatro no literario. Pero sólo el teatro literario y poético es aquél digno de conservar y de perpetuar en un acto que podríamos definir como de "transmisión de la cultura". A pesar de las cinematecas el cine no soporta la coacción de los clásicos y el más informado erudito en cinematografía está absolutamente convencido de que sólo un film moderno puede expresar con todo rigor actitudes, gustos y sentimientos del hombre de hoy. Ni Chaplin ni Griffith mediatizan como clásicos del cine la labor de Godard o de Losey, ni mucho menos existe un público que les exija sumisión a modelos que apenas conoce.

Entre las muchas cosas que el teatro moderno se propone, sin que por ello cambie la particular situación del arte escénico, existe la de la transformación del espacio teatral y la de la "distanciación", esto es, la de hacer llegar al discurso dramático por otras vías de percepción. Ninguna de estas dos tendencias se revelan de una eficacia absoluta, y, aunque sean valiosas, no consiguen conmover profundamente las bases de la escena moderna. Se diría que carecen de espontaneidad y parecen más bien fruto de un cálculo inteligente que de una exigencia profunda.

No obstante, hasta ahora, esas tendencias problemáticas o insuficientes son las únicas que merecen atención.

Ahora bien ¿hasta qué punto estos dos productos del cálculo no provienen de la profunda sumisión del teatro a un público que se pretende transformar, un determinado público del teatro con características muy definidas? Digámoslo sin ambages, de un público apenas popular en el más amplio sentido de la palabra. Hemos llegado al



Francisco Nieva. (Foto: Miguel Zavala).

punto en que el diálogo entablado entre el intelectual progresista y el público medio de tono burgués parece más que nada una confabulación. Sorprende que gran parte del moderno teatro adquiera a menudo un tono de reprimenda social, pero sorprende más aún la benévola actitud de los reprendidos hasta el extremo de que lleguemos a sospechar algo que acaso en el año dos mil sea una comprobada realidad histórica: el teatro actual no representa sino ciertos estados de conciencia de una determinada clase social, casi la única que en algunos países —especialmente los occidentales— asiste al teatro y consume normalmente sus productos. Estoy convencido de que una gran mayoría de la producción dramática de estos tiempos no debe sus características a un amplio público politizado al máximo sino a una clase social en conflicto, y que por tanto este teatro carece también generalmente de universalidad y de profundidad dramática ejemplares. Es un teatro de asombrosa aridez humana si lo comparamos a algunas obras filmicas como *Blow up*, de Antonioni o *Teorema*, de Pasolini, en donde ética y estéticamente el hombre de hoy se ve reflejado en muy sutiles matices y recovecos de su espíritu, en donde su toma de conciencia del mundo es más total por ser mucho más compleja.

Por ello creo que el estado actual del teatro, a pesar de las apariencias, no es de crisis sino que es un estado epigonal esforzadamente mantenido. Es un *statu quo*. Dentro de ese *statu quo* se produce un fenómeno que hemos dado en llamar vanguardia. Y en general esta vanguardia limita su lenguaje a la captación del único público disponible, quizás inconscientemente.

Comparemos el teatro moderno con otras artes más emancipadas de una tan particular presión y condicionamiento, dentro del mismo sistema económico y social.

En los últimos diez años la pintura ha cambiado, de forma que en algunos aspectos es radical, desconcertante. Si transformaciones de este género denotan un cambio de carácter y de gustos dentro de una sociedad, resulta paradójico que otros géneros artísticos no consigan reflejar semejante cambio. ¿En qué medida puede asegurarse que tal evolución de las artes plásticas se debe simplemente a que su consumo sea todavía minoritario mientras que el teatro no lo es? Ya hemos anunciado que también el teatro en gran parte posee un público particular. Es un hecho probado que el mismo coleccionista que adquiere un cuadro o escultura "pop" en América, un objeto o artefacto que para

muchos de nosotros no tiene ya casi nada que ver con la pintura o con la escultura, reclama en el teatro casi invariablemente la misma fórmula espectacular. ¿Snobismo? también por snobismo se puede ir al teatro y aplaudir lo que íntimamente se desapruéba, dando pie para que en muchas ocasiones lo no comprendido se convierta primero en interrogación y más tarde en involuntaria incorporación. Es cierto que si comparamos el número de gentes que adquieren uno de esos caros artefactos y los que adquieren una simple localidad de teatro aquéllos constituyen una privilegiada y especuladora minoría. Pero no nos engañemos, el arte plástico es un espectáculo también. Basta adquirir una revista ni siquiera especializada, un simple *magazine*, para que salten a la vista algunas reproducciones de arte moderno. Pero aún no es éste el mejor argumento. En realidad la influencia del arte moderno está presente en muchos aspectos de la vida común: el mueble, el vestido, hasta el aspecto exterior de la máquina. Muchos de nosotros no sospechamos que la forma de un sillón, de un automóvil último modelo, que un molinillo de café deben muchísimo a Mondrian, a Monly, a Lichenstein, al "pop", al "op" y a tantas y tantas direcciones en fusión del arte actual.

Actualmente vivimos casi todos en inmuebles de serie tristes y despersonalizados. Vivimos en ellos por fuerza y sabemos que responden a unas necesidades sociales y demográficas que nos imponen un interior angustiosamente parecido en su conformación al del vecino. Este interior, con esfuerzo de nuestro bolsillo o de nuestro ingenio, pretendemos cambiarlo de algún modo. Casi nunca lo conseguimos al nivel deseado, pero nos sentimos idealmente aliviados cuando la fantasía de arquitectos o decoradores nos proponen unos muebles o espacios de atractiva modernidad. Ciertamente habrá quien sueñe todavía con vivir en un castillo, una casa solariega o una granja pintoresca, pero supongo que somos mayoría los que nos dejamos subyugar espontáneamente por novísimas formas de habitación y por comodidades inéditas ilustradas por formas bellas y funcionales, no exentas empero de una gran fantasía.

A pesar de que parezca menos evidente en un país tan poco musical como el nuestro, con la música actual sucede otro tanto.

Un aficionado musical puede tener preferencias que llamaríamos arcaizantes, puede gustarle exclusivamente la música sinfónica de corte romántico y conocemos a muchos asiduos asistentes a conciertos cuyos gustos se detienen en Brahms o en Maller, repudiando desde lo más profundo de su alma a Boulez o a Stockhausen,

pero, no obstante, si asisten a una sesión de cine cuyo fondo musical explota los hallazgos expresivos de la música electrónica, no sólo no abandonan la sala sino que de algún modo aprueban su aplicación; asimilan con gran naturalidad sonidos y ritmos inhabituales aunque no siempre le apliquen el nombre de música.

Es un hecho absolutamente probado que lo que llamamos vanguardia en las artes plásticas y en la música determina y hasta impone por vías extremadamente complejas muy claras direcciones de desarrollo y de renovación.

Es cierto que ni la novela ni la poesía actual ofrecen cambios tan radicales y se podría afirmar que el teatro, como arte literario, en gran medida, sigue sus pasos en una época en que se desarrollan a ritmo muy diferente unas artes que atañen a otros sentidos y cumplen otros fines con respecto a la sensibilidad. La palabra cumple otra función, ya sea en el terreno de la ficción novelística, ya sea en el de la lírica. Pero el teatro no es un arte "totalmente literario", eso todos lo sabemos, como sabemos que el cine de algún modo también puede ser "literatura", como podemos comprobar estudiando ciertos guiones de directores modernos. Talía es una individualidad bien característica en el grupo de las nuevas musas.

Es de suponer que cierto grado de represión en la evolución de la escena moderna proviene de la estructura económica que la sostiene. Las vías de experimentación en contacto directo con el público son muy estrechas, están sumamente condicionadas por una necesidad de seguridad extrema; porque incluso en el terreno de la programación con vistas a la pura educación popular se sigue un criterio que domina la mayor cautela de que sólo grupos muy reducidos y en públicos muy reducidos también practiquen un teatro casi indigente respecto a sus medios materiales.

Sin embargo, es curioso que estos grupos de proyección un tanto reducida, apenas han conquistado una audiencia mayor cuando se ven absorbidos fatalmente por el público de las características ya señaladas o se quedan confinados al plano teórico y abstruso de una doctrina.

Uno de los puntos más turbios o inquietantes de la escena moderna proviene del tono paternalista, cauteloso, misionero que todo hombre de letras, o todo director de escena, o todo crítico, o simplemente todo intelectual más o menos aficionado al arte teatral insuflamos a nuestras ideas y a nuestro comportamiento cuando se trata de comunicar abiertamente con muy vastos públicos. Es una soterrada y hasta bienintencionada pedantería la que casi siempre preside nuestros propósitos. Cuando el arte se sobrecarga de intenciones éticas

algo comienza a fallar, estamos lejos de encontrar leyes suficientemente justas al mismo tiempo que suficientemente ambiguas para complacer al público y complacernos nosotros mismos. Se supone que el conflicto con el público provenga de una falta de educación. Esto es darle un falso valor al concepto de cultura. El gran fruto de la cultura es algo supremamente espontáneo y nada o muy poco tiene que ver con la educación sino con la oración. Los actos significativos en el plano de la cultura son aquellos que más atañen al "descubrimiento del hombre". Y ésta es la diferencia entre civilización y cultura. La civilización determina unos límites que la cultura no puede considerar como suyos. En el fondo no existe el menor nexo entre el *Derecho romano* y el *Ulises*, de Joyce. Ciñéndonos simplemente al género de arte que nos ocupa, pienso que todo aquél que considere que el uso del desnudo, de las fantasías sicodélicas y otras muchas supuestas arbitrariedades del movimiento *underground* en América —que es una gran cultura en nacimiento— son manifestaciones de un pueblo injusto, dominante y decadente, se comporta humanamente como el más indocto sacristán de pueblo. Algo parecido sucede con productos que nos vienen del Este, y es sorprendente observar el respingo puritano que suscitan divertimentos como el Teatro Negro de Praga o películas como *Las Margaritas*, de Vera Chytilova. Una tal sed de transcendentalismo raya lo pueril.

Es una muy neta impresión de confianza en su objetivo lo que nos produce la novela moderna. Cualquier página de Cortázar, de Lezama Lima nos lo demuestran, mientras que el teatro de más alto nivel nos produce más o menos la misma sensación de haber sido escrito para captar la atención de un público adverso. No existe la menor complicidad, cosa que se da por sentada desde Sófocles hasta Ramón de la Cruz, que lo mismo se produce en la comedia elisabetiana que en el género chico.

El tono decente, conminatorio, populista o francamente didáctico domina en las producciones teatrales de más alto nivel. Y la puesta en escena se encarga a veces de subrayarlo de forma aún más molesta. Sólo en las puestas en escena de Lavelli, Víctor García o Carmelo Bene ha podido captar una inflexión diferente en donde acaso esa complicidad se daba un tanto por supuesta. Y esto ¿por qué? Opino que simplemente porque de forma esporádica, eso es cierto, van apareciendo aquí y allí representaciones teatrales destinadas a otro público que el habitual, una clase *underground* o subterránea con la que en líneas generales no se quiere contar.

Nos molesta que en el teatro ligero en Londres, Nueva York o París se establezca



El rey se muere, de Ionesco, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1964). (Foto: Gyenes).

esa complicidad, sin advertir hasta qué punto ella es inherente al fenómeno teatral. Si por otra parte la deseamos para nosotros, no encontramos otra salida que la de cambiar ese público. Pero un trabajo misionero se reforma, se traga toda espontánea inspiración artística, coarta todo movimiento osadamente experimental. Nada de esto sucede a la novela, a la pintura, a la escultura y la música moderna. Ni siquiera le sucede al cine. En cualquiera de estas artes se pueden distinguir unas cimas de plenitud creadora, algo que nada tiene que ver con los simples aires de "reformismo decente" que dominan en el teatro. Domina ese "reformismo" porque el teatro que más insistentemente se lo propone lo hace a partir de la testaruda aceptación de un determinado tipo de espectador con el que parece querer contar *per in saecula*. Y a partir de ahí surge esa calculada y bienintencionada —aunque errónea— actividad innovadora dentro de un área cerrada. Dentro de esa área asistimos a una especie de *match* en que, por paradójico que parezca, los dos contrincantes son casi de la misma esencia. Cualquier innovación dentro de esa área resulta inocua al contacto con espacios más libres o de términos más remotos. "Ruptura del marco teatral", "distanciamiento interpretativo", dentro de su validez, significan bien poca cosa.

En principio, ningún hombre de teatro queremos cambiar los supuestos ideales de

nuestra carrera, (bien determinados por la idea que nos hacemos de ese público habitual), por algo tan improvisado, desconocido, informe, como serían los resultados que acarrearían la negación de ese público.

En calidad de término teatral técnico ha surgido una palabra a la que nunca, se aplique a lo que se aplique, se la podrá redimir de un fondo de mala conciencia. Esta palabra técnica es "provocación". ¿Son muchas las novelas, los cuadros, las poesías, las piezas musicales que tienen presente en la actualidad, como término técnico, semejante vocablo? ¿No resultaría un tanto pueril a tantos años de distancia del dadaísmo o del futurismo? Esto nos da la medida psicológica del retraso social y artístico del teatro. Teniendo en cuenta que toda provocación sincera del arte es involuntaria y que cuando de algún modo es consciente de ella la considera inevitable con un sentimiento más de contrariedad que de satisfacción, la adopción de esta actitud proviene de un estado de pugna con el propio espectador que ni los revoltosos y antisociales artistas como eran el dramaturgo Marlowe o el pintor Caravaggio han dejado jamás traslucir en tanto que "supuestos artísticos". Insisto en este último término porque sí, en tanto que actitud humana existen mil argumentos que la justifiquen, en el mundo del arte o del pensamiento su significación es corta y pueril. Toda verdad recién conquistada es provocativa. Toda convicción firme también lo es.

Muy posiblemente yo me muestre "provocativo" sin querer, al pretender desbrozar brevemente el camino que me conduciría a un entendimiento más pleno y complejo con el público que para mí deseo.

En filosofía o en arte "la provocación" es una realidad más bien detectada desde la posición que ocupa el que se siente "provocado". Rousseau o Marcuse han sido provocadores sólo para quienes desaprueban y no para quienes asienten. En filosofía se llega al convencimiento a través de una serie de dudas; su mensaje va destinado a espíritus afines o favorables al asentimiento final por medio del razonamiento. En arte las intuiciones y hallazgos que más pueden conmover la sensibilidad van dirigidos trascendentalmente a la misma diana. El puesto que ocupa la "provocación" en este proceso es realmente subalterno.

Desde el siglo XVIII el arte se ha ido tiñendo cada vez más de una significación social, unas veces intrínseca y otras veces puramente accesorias y externas. *El Hernani*, de Victor Hugo, que sirvió de manifiesto a una actitud de oposición política, no revela hoy a la lectura la menor virulencia hacia el sistema de Luis Felipe; nos cuesta trabajo relacionar el *Trovador*, de Verdi con el *Risorgimento* o con los *carbonari* italianos, igual nos sucede entre la pintura de Manet, el impresionismo y el *affaire Dreyfus*. Esto nos hace ver que, entre otras virtudes, el arte tiene también la de ser catalizador y exaltador de unas energías que lo rebasan, lo confunden y de algún modo lo desmantelan y hasta lo saquean.

Si Cezanne no hubiera sido humanamente un pobre hombre inseguro, devorador de misas y desdeñoso de la juventud de cualquier problema de actualidad, su pintura hubiese representado públicamente mejor la oposición política al tradicionalismo de su tiempo que la *Olimpia* o *El fusilamiento de Maximiliano*, de Manet; y mucho más aún que *Las señoritas al borde del Sena*, de Courbet. Obras éstas todavía, dentro de su gran valor, llenas de resabios clasicistas; mientras la pintura de Cezanne, mucho más moderna, propone nada menos que un cambio radical en el modo de "ver" el arte.

No creo que Ibsen, Zola o Bertolt Brecht, que se hallaban en el extremo opuesto de una concepción del arte por el arte, fuesen por otra parte inconscientes de la indomable ambigüedad de éste. Precisamente porque no debieron serlo asumieron con valor en algunas de sus obras más características el riesgo de la temporalidad. La Nora, de Ibsen, y los Rougon Macquart, de Zola, son hoy para nosotros muy vagos fantasmas; han dejado de ser "personajes" para convertirse en ejemplos de lo que pensaban y opinaban sus creadores en

relación a situaciones y acontecimientos rebasados por la historia. Su mayor mérito está cumplido y en gran medida se han diluido en lo anecdótico.

La oposición a unas reglas establecidas siempre puede revestir el aspecto de provocación para quien se siente identificado con esas reglas y se propone defenderlas. Ahora bien, no es lógico que a la provocación, que sólo es un efecto, se la quiera elevar al rango de causa, de objetivo final. Llegaríamos así a encontrarnos identificados con lo que menos sospechábamos, con el arte por el arte en su más altanera irresponsabilidad.

En un acto teatral en que domine una idea de "provocación" se supone que unos espectadores se sentirán provocados y otros no. Estos últimos se sentirán identificados a la provocación. Pero globalmente, formalmente, todos, sin discriminación, serán provocados. Éste tendrá exactamente el mismo valor que el teatro de la "complacencia" en donde también, sin discriminación, se pretende complacer a todos los asistentes. No otra cosa pretende el más hábil teatro de *boulevard*. En realidad, la verdadera discriminación entre espectadores surgiría de la mera exposición de ideas tan honestamente alejadas de la provocación como de la zalamería. Y en último término, el teatro cuenta para asegurar su existencia misma con el asentimiento y la aprobación de los más. Si lo que se pretende es que los más asientan y aprueben la provocación, ésta a su vez no es sino una forma embozada y habilidosa de la zalamería. No hay más fiel asistente a los espectáculos de provocación que el buen burgués; todo, porque en el fondo no se siente realmente agredido, negado, excluido, sino que de algún modo intuye que se cuenta con él para sostener el teatro. Si lo que se pretende es provocar para conquistar, este donjuanismo técnico no vale lo que la exposición sin euforismos del "ser". Vale más, como Cézanne propone, un modo distinto de "ver" en arte que perderse en tratos irremisiblemente turbios.

Si a un aficionado musical preguntamos actualmente cuántos grados de provocación se pusieron en la composición de *La consagración de la Primavera*, de Stravinsky, lo pondríamos en un aprieto porque su asentimiento a la obra puede ser total. Pero si le hubiésemos preguntado lo mismo hace años a un anciano admirador de Massenet nos hubiera contestado que todo en *La consagración de la Primavera* era provocación.

Nada tan significativo de un teatro puede actualmente verse arrastrado hacia bizantinismos irresolubles cuando, a veces, se barajan juntas las nociones de "distanciamiento" y "participación", dos antítesis que entran en el mismo saco en



Marat-Sade, de Peter Weiss, dirigida por Adolfo Marsillach (Teatro Español, 1968).
(Foto: Manuel Martínez Muñoz).

los propósitos de reformar el único público de que el teatro dispone en la hora presente y en casi todas las latitudes. Nada hay en ellas de negativo, puesto que tienen una realidad objetiva dentro de lo que siempre ha sido el fenómeno teatral; pero su aplicación técnica no determina un modo de "ver" distinto, sino un cambio de postura o de ángulo visual para seguir viendo lo mismo.

Hace tiempo que se viene hablando de la transformación del espacio teatral y yo mismo practico en la medida de lo posible la sistemática anulación del teatro a la italiana. Pues bien, ante todo debo decir que jamás he observado que el público tuviese la necesidad de cambiar de forma inminente un espacio por otro y, cuando se le ofrece, tampoco he observado en él una satisfacción verdaderamente explosiva. Comprendo que el teatro ilusionístico y de engañosas perspectivas a la italiana admite hoy menos explotación y son insuficientes en expresar todo lo que la actual "puesta en escena" pretende decir. Pero sería ocioso pararse en demostrar con pruebas a todas luces innecesarias que la ordenación espacial de

todo el teatro occidental es rigurosamente frontal y panorámica desde la misma aparición del teatro griego. El cine, que aún no ha conseguido ser un espectáculo envolvente, es también, por lo pronto y quién sabe hasta cuando, un espectáculo frontal. Como gran novedad se ha ofrecido la "pantalla panorámica" que no es sino el logro del friso griego en movimiento. Es verdad que en el cine estamos mezclados idealmente a la acción de forma mucho más analítica, del pequeño detalle, del gesto casi imperceptible. Pero no estamos envueltos, sino concentrados. El cine nos ha procurado el máximo acercamiento y el máximo distanciamiento. Y en todo caso el cine nos tiene tan distraídos que hasta ahora no nos ha hecho lamentar que no tengamos ojos en el cogote.

El teatro sin embargo nos incita a pedir lo que por leyes físicas jamás vamos a obtener. El acercamiento de la acción teatral sólo puede ser relativo. En un teatro circular los últimos espectadores se hallarán forzosamente a toda la distancia a que les obligue la magnitud del local, gozarán de las

mismas ventajas y sufrirán los inconvenientes que los asistentes a un palco segundo en un teatro a la italiana. Si el teatro circular es pequeño proporcionará casi las mismas ventajas que un teatro frontal pequeño. Por otra parte no hemos conocido a nadie que sintiera la imperiosa necesidad de ir a un circo para curarse del condicionamiento especial ordinario en el teatro. Sólo los teatros transformables, articulados, son ideales para poder transformar y articular verdaderamente una concepción de puesta en escena. Lo que no conseguirá el teatro moderno en su anhelo de acercamiento y participación es que la primera actriz se siente en las rodillas de todos los espectadores, o que cada espectador continúe asistiendo cada noche al teatro para experimentar la regla de las probabilidades, o que existan tantas primeras actrices como espectadores hay. Por otra parte tampoco creo que le interese al teatro moderno suscitarse en el espectador la sospecha de que el mejor teatro consistiría en una entrevista galante y privada, porque eso hace ya infinidad de tiempo que se ha comprobado.

La trascendencia de tener un plano elevado o bajo, de tener el telón corrido o descorrido no me parece tan enorme; como tampoco dividir la acción en cortinas o en oscuros, aunque lo preferible sea el desarrollo ininterrumpido y la transformación casi simultánea. La división en cortinazos es pesada dada la dinámica perspectiva y la impaciencia del público de hoy, estimulados por el cine.

Que la destrucción o el simple olvido del marco tradicional del teatro no sea tan fácil nos lo puede revelar mejor que nada la práctica profesional. No es lo malo que sólo muy de tarde en tarde y a título experimental se construyan teatros transformables, sino que casi todo el teatro moderno está escrito, pensado, plásticamente en ese marco. El escritor mismo —y, sobre todo, aquél que trata de acceder a la profesionalidad por la puerta grande del teatro— sabe que cualquier local al que su obra vaya destinada poseerá por desgracia idéntica estructura, e idealmente concibe su espectáculo desde un plano visual que es siempre el mismo. Esto, claro está, no deja de revelar cierta inercia imaginativa. Genet, Ionesco, Beckett, Weiss y el mismo Arrabal conciben sus obras bajo la influencia visual del teatro a la italiana y en algunas ocasiones cuesta trabajo y es incluso arriesgado desplazarlos a un espacio diferente. Ninguno de ellos ha previsto otras posibilidades de puesta en escena que las tradicionales del teatro frontal, por ejemplo ocultar a unos lo que se está mostrando a otros como puede suceder en una sala circular. Generalmente, aún en la vanguardia, se le da importancia al ilusionismo paisajista. El paisaje desolado y ceniciento de

Esperando a Godot, el recipiente visual de una serie de ideas relacionadas con la soledad, la angustia y la inanidad de la vida humana. La parte —quizás irónica— del viejo teatro que existe en Ionesco es mucho mayor. Las escenografías de Jaques Noel para muchas de las comedias de aquel autor —porque así lo deseaba él— tenían un rancio sabor de melodrama de telones pintados. Aquí la “vanguardia” de Ionesco no sólo no destruye el marco sino que lo convertía en imprescindible.

Literalmente, en el mundo de los conceptos, Ionesco ha sido un innovador, pero su imaginación plástica ha usado el mismo cañamazo en el mismo bastidor, es decir en el ancestral marco escénico, hasta el punto de que comedias como *El nuevo inquilino* constituyen la explotación al máximo de las máximas posibilidades del viejo teatro. Aquí Ionesco no se muestra como innovador sino como un epígono.

No obstante, si dejándome llevar por el primer instante me atreviese a afirmar que el teatro musical de Verdi o de Wagner está pasado por ser frontal, ilusionístico, romántico, hubiera dicho la mayor inexactitud, porque da la casualidad de que los principios de este mismo frontal, ilusionista y romántico son los mismos que presiden el de nuestro más considerable autor contemporáneo que es Valle-Inclán. Transportar a Valle-Inclán de forma gratuita, por puro capricho, del marco que requiere su mil veces comentado impresionismo visual (que también, a veces, puede verse convertido en expresionismo), es ponerle en peligro. Porque Valle en su teatro —como también, del resto, en su literatura no escénica— ha usado del misterio óptico de la lejanía, ha usado de la vaguedad y de la mancha de color, ha, prácticamente, pintado un cuadro escénico. En muchas cosas es también un epígono del siglo XIX, y su teatro —que, en gran medida, se escribió sólo para ser leído— es neorromántico, a pesar de las grandes novedades de expresión y de forma que conviven al lado de ese neorromanticismo.

Un director de escena al asumir la dirección de una obra debe estar dispuesto a exaltarla, y con respecto a Valle-Inclán, si no ha encontrado el medio de arrancarla al marco a que se aferra, de una forma en que pudiese salir ganando, no debiera hacerlo por un simple capricho.

Si de un golpe se suprimieran los teatros a la latina, los autores —forzados por las circunstancias— hallarían el modo de significar lo mismo que han imaginado por medio de otros recursos equivalentes en sus efectos. Y, en resumidas cuentas, ¿vale más destruir el marco que cambiar el cuadro o cambiar de espectador?

A veces la necesidad de eliminar la ordenación frontal e ilusionística es apre-

miante. Otras veces la necesidad de exaltar el clima e insistir en lo que los franceses llaman *depayssement* casi obliga a adoptar la anterior solución.

Podría continuarse indefinidamente poniendo en tela de juicio cada una de las soluciones o supuestos hallazgos de que quieren servirse y en los que se quiere justificar un teatro moderno en gran parte exento de auténtica modernidad, todo ello debido a una serie de causas, de entre las cuales —las que me parecen más importantes— intentaremos espigar unas cuantas.

Hemos dicho que el cine no soporta el peso y la responsabilidad de una tarea permanente de “conservación”. El teatro sí. En una época tan peligrosamente dinámica como la nuestra, en que nuestras frases pueden ir pasando de moda a medida que las vamos pronunciando, el teatro tiene, a pesar de todo, la obligación a veces penosa de transmitirnos su legado. Hemos de mantenerlo vigente y nutrir con él academias, conservatorios y salas de espectáculos. Es un museo en permanente ebullición y recreación de sí mismo. Esa tarea de conservación frena de algún modo el paso de innovaciones capaces de confundir la parte más genuina de los clásicos. No se trata en todo tiempo de interpretar libremente sino de comprender. El libre examen de los clásicos tiene su peligro. Transferir a los clásicos una impresión inmediata de la realidad no es tan fácil como se cree. Por fuerza la técnica teatral en torno a los clásicos se ha ido cada vez más tiñendo de virtuosismo.

Ultimamente he trabajado en Alemania al lado de una de las figuras más eminentes de la escena: Walter Felsenstein ha dado a la ópera una validez dramática que imaginamos había perdido, pero que en rigor no tuvo nunca. Es un hombre del siglo XIX, un vienés salido del mismo tronco del que se hizo un Reinhardt o un Max Ophüls. Pero su labor en torno a la escena lírica no ha podido sino limitarse a profundizar en la expresión tradicional hasta límites inalcanzados. Felsenstein ofrece la perfección de lo que tradicionalmente se entiende por teatro. Se ha convertido, pues, en un ejemplo. Y todo ejemplo, termina en sí mismo.

En más de una ocasión y por razones puramente profesionales, dificultades técnicas y humanas, he llegado a lamentar que en España no se conociese nada de la maravillosa artesanía teatral centroeuropea, pero en este momento debo confesar honestamente que desconfío en el fondo de los virtuosismos. En todo virtuosismo hay algo de falaz. La magia de Felsenstein —de la cual hallamos un lejano eco en Zeffirelli— es capaz de captarnos y, en algún momento, hacernos renunciar a descifrar nuestra propia actualidad y nuestro futuro. El teatro como evasión no es desdeñable.

A mi entender es un privilegio; pero como todo privilegio sólo vale para unos cuantos. No me siento agraciado por ese privilegio. En España, donde no existe un teatro de alto nivel técnico, no es posible refugiarse en esas capillas iniciáticas de los "Actor's Studio" o de los grandes laboratorios teatrales, sino que es necesario crear algo para tener algo.

Pero he aquí el meollo de la situación. Si es necesario crear algo para rellenar un hueco, una ausencia, esto quiere decir que donde el puesto está ocupado siempre será penoso desarrollar lo que en realidad le es opuesto. Debemos tener la valentía de confesar a sus recientes clásicos con cierta irónica ternura. Si la cultura tiene tanto de labor conservadora como de labor creadora, los organismos oficiales encargados de conservar o transmitir la cultura seguirán pecando de retrógrados mientras dediquen casi exclusivamente sus teatros a los grandes valores seguros con la doble protección de un equipo de grandes técnicos a su servicio. ¿Hasta cuándo estos grandes templos de la cultura seguirán recibiendo la devota protección de los estados a cambio de una empalagosa perfección ornamental de los clásicos? Nada hay tan monstruoso como la vanidad a escala estatal. De ahí vienen muchos de los complejos del teatro contemporáneo que creo que debe ser pobre para ser honrado, con la agravante de una culpable maniobra: la de fingirse más pobre aún para parecer más honrado todavía.

En la euforia de los primeros años de la revolución rusa y antes de la gran represión stalinista, el teatro en Rusia se permitió experiencias de la mayor importancia para la escena moderna. Nunca más se ha vuelto a dar un estado de cosas semejantes. Los hombres del momento se beneficiaban de una subvención para producir un arte que era expresión inmediata del momento. Ello es tan lógico en el terreno del humanismo como lo es hoy la protección a la aeronáutica espacial. Lo verdaderamente ilógico es lo que sucede hoy en Rusia, como en cualquiera de los grandes estados occidentales, respecto al teatro, actitud que equivaldría a destinar el fondo asignado a la aeronáutica espacial a reconstruir con meticulosa fidelidad la ciudad de Babilonia.

Hay un tipo de benévola protección al teatro moderno en calidad de pariente pobre que es también un gran contrasentido; el mismo contrasentido que hubiera sido para Don Pedro Calderón de la Barca que se hubiera visto retirar todos los medios de organizar la presentación de una de sus comedias en el Buen Retiro para dedicarlos al montaje de los pasos de Lope de Rueda; todo ello a cambio de un espacio y una subvención real bastante



Figurin de Francisco Nieva para *Cinderella*, de Prokofiev, dirigida por Walter Felsenstein para la ópera cómica de Berlín en 1963.

cicateros, tan lejos de palacio como de la gran corriente popular; en lo que es hoy, digamos, ese pequeño teatro anexo a los grandes coliseos municipales o nacionales que tanto se ven en las capitales europeas y americanas. ¿Que no existe hoy un Calderón de la Barca? Hubiéramos visto si con semejante tratamiento se hubiera producido también en aquella época.

Con sólo abrir un poco los ojos se puede muy bien comprobar que el teatro ha llegado, en nuestros días, a remediar el inmovilismo de las antiguas artes orientales. Y con sólo un poco más de distancia los conceptos de "participación", "provocación", "ruptura del espacio", "distanciación", etc., etc., son poco menos turbadores que el tremendo caso de conciencia que debía significar para el acuarelista japonés el decidirse a poner una flor más de las que tradicionalmente debía contar la rama de almendro que se había propuesto pintar.

A nivel de cultura popular se supone hoy que los clásicos deben ser plato diario y el teatro moderno nada más que un entresemana de vigilia. En tan poco contacto como es posible teatro moderno y de creación, con quien debiera compartir su espacio, el teatro de conservación es una fábrica de dengues tranquilos y formas estereotipadas.

Sería un iluso quien no supusiera que para un gran sector del público popular los clásicos pueden ser tan indigestos como Samuel Beckett o Jean Genet. Igualmente obcecado puede resultar quien esté convencido de que los clásicos son mejor alimento que Genet o Becket. Aún más obcecado puede ser quien, así como Rousseau creía en el hombre originariamente bueno —en el *Buen salvaje*— está convencido de que no hay un solo miembro de ese público que sea malo o irreductible. Más aún, que el público popular esté compuesto de perfectísimos ciudadanos.

Otro de los conceptos que fallan en su recta comprensión y aplicación, es el de "público popular". Y advirtamos una vez más que no es estrictamente popular lo que antes hemos llamado gran público. Hay quienes piensan que es poco menos que "el pueblo elegido", destinado a la redención en masa por su fidelidad a los grandes principios de la moral y del buen gusto. En suma, que "su" público popular es incapaz de aprobar las comedias de Alfonso Paso, cuando en realidad ese público es esencialmente el público de Alfonso Paso y por razones que no lo hacen del todo anatemizable.

A ese mismo público ideal van destinados los clásicos como contraveneno cultural en una prestigiosa y, a veces, hasta fastuosa envoltura. Envoltura cuyo volumen ocupa casi enteramente el espacio de la mayoría de los teatros subvencionados por los diferentes estados. El paternalismo cultural se sitúa ante ese concepto de "cultura popular" con una mentalidad de etnólogo, de folklorista: la culturización popular se consigue manoseando a los clásicos, esa es su opinión. El Burgtheater de Viena, el Old Vic, de Londres, la Comédié Française, de París, etc., poseen el troquel de reproducción de los clásicos en ilimitados tirajes. Mientras tanto, la cultura moderna queda en observación en los teatros de Estudio y la verdadera cultura popular se elabora sola y a escondidas de tan nobles intenciones museales en alegres y chabacanos teatros. El público —sea el que sea— necesita tomar el pulso a su propia vida actual a través del arte, no en la sublimación de los clásicos, y lo hace por medio del teatro de la "complacencia" generalmente, que es el que —naturalmente en su provecho— explotan las empresas privadas en nuestra civilización de consumo. Entre estos maliciosos autores "complacientes" y los clásicos existen aquellos que realmente representan lo más noble y desinteresado de nuestra conciencia actual. Lo representan no siempre al nivel popular, puesto que la cultura puede llegar a teñir grandes estratos de la conciencia popular, puede llegar a modificarla, pero la cultura en el plano individual no se produce en términos que se

puedan fácilmente traducir a un lenguaje simple y popular. No aparece siempre con vocación de ser ejemplar, misionera y civilizadora, sino que es la toma de conciencia extremadamente sensible del mundo que nos rodea, del hombre de pensamiento en sus anhelos y contradicciones. En los estados totalitarios la conservación de los clásicos y el libre e irresponsable desarrollo de una cultura popular de simple complacencia gozan de grandes privilegios, la primera cuenta con un equipo de conservadores virtuosistas, eso que llamamos "artistas eminentes"; el segundo cuenta con un género determinado de benevolencia mientras no se convierta en una más aguda crítica posición ante la realidad de las cosas. A veces, del teatro ligero surgen los "artistas eminentes" que vienen a engrosar el equipo de virtuosos encargados de la conservación.

Aún lejos de los estados totalitarios, esa parte más viva y sensible de la cultura que queda fuera de lo bajo popular y de la obra de conservación, es la que en teatro padece casi constantemente un régimen de represión intolerable.

Esto es lo que nos explica que las artes plásticas, la música, incluso la literatura de ficción ofrezcan hoy numerosos ejemplos de verdadera "puesta al día" en el plano de la estética y del pensamiento. El pintor, el músico, el novelista, pintan componen y escriben lo que quieren, aunque lo que quieran sea difícil, subjetivo, "conflictivo". Y esperan hallar su público cuando ya no existe un público más o menos reducido que espontáneamente viene a buscarlos. Lo que no se puede decir es que en España se hace el teatro que "se quiere", que casi siempre es el que "se debe" hacer.

Pero no nos hagamos ilusiones. En muchos otros países tampoco se hace con facilidad el teatro que se quiere y se debe. La envejecida, declinante, pero embarazosa estructura social del teatro en la actualidad no lo permite.

De mi trabajo en el magnífico teatro laboratorio de conservación que es el teatro Walter Felsenstein en Berlín comunista, he extraído grandes experiencias y enseñanzas, sobre todo de carácter técnico, e incluso he extraído la conclusión de que también yo pudiera convertirme en un "virtuoso". Estas enseñanzas de alto nivel técnico bien pudiera aplicarlas al teatro de conservación en España, pero puedo asegurar que no sería ese el teatro que quiero ni que se debe hacer. El placer que yo pudiera extraer de un justo tratamiento de los clásicos, la íntima recreación que yo pudiera hacer de ellos, se vería mucho mejor compensada por la colaboración a un teatro nuevo. Es un error suponer que se pueda elaborar un teatro nuevo escudándose en los clásicos. Ni siquiera a nivel

de escenógrafo. Un autor de tramoyas en el siglo diecisiete sólo podría dar la medida de sí mismo en contacto con una comedia mágica de Calderón.

Hemos llegado así a la conclusión de que entre tantas cosas que frenan la verdadera expresión de un teatro moderno y de una sincera vanguardia contamos preminentemente con la errada interpretación de lo que es popular en teatro y con lo que suponemos indiscutible eficacia y ejemplaridad de los clásicos. En teatro, insisto, se ha errado como en ningún otro arte de nuestro tiempo el concepto de cultura. La protección al teatro parece decidida por "ideólogos oficiales", y esto es por lo que se desconfiaba de un teatro experimental subvencionado. Pero no es eso lo peor, sino que, desgraciadamente, van apareciendo aquí y allá —antes que la espontánea manifestación de un teatro moderno de amplio alcance humano— unas reglas de oposición que también parecen dictadas por "ideólogos opositores". El individualismo creador está, en resumidas cuentas, cada vez más interceptado por un vasto conformismo tanto de izquierda como de derecha. Las buenas intenciones nos matan. El esquematismo colectivo nos destruye. No existe la crisis del teatro porque en realidad no se ha iniciado todavía, excepto en el área privada de algunas universidades americanas y en ciertos propósitos de catacumba en países del Este como Checoslovaquia o Polonia. La idea de un forzado o forzoso colectivismo del público hace que la escena moderna carezca de verdadera originalidad frente a la pintura, la música o la narrativa actuales. Por eso en los países occidentales, queriendo ignorar que el público de teatro lo forma una clase determinada especialmente entre la burguesía, se insiste en profundizar en pequeños problemas externos sin tocar la entraña misma del teatro ni decidirse a manifestar para minorías afines, poniendo así en peligro la "rentabilidad" del negocio escénico. Se ha llegado así a aceptar una sola forma de "compromiso" en este mundo de generalizaciones sin tasa. El compromiso político. Pero no la serie de compromisos —entre ellos el moral y el estético— que harían posible una profunda renovación. Entre unos y otros ideólogos se quiere buscar un significado concreto a todo lo que se hace y se dice sobre las tablas, ignorando que el teatro es un arte y que la necesidad de buscarles siempre un significado concreto puede interpretar erróneamente la esencia de muchas obras artísticas que intentan definir estados y necesidades aún más impalpables del alma humana. No por otros motivos —si queremos buscar algunos— se han pintado *Les Femmes d'Alger* de Picasso o los cuadros de Piet Mondrian, que a fin de

cuentas han cambiado nuestro modo de percibir el arte y nos han rodeado de nuevas formas que hoy presiden nuestra vida diaria. No se pueden considerar teatro moderno las obras profesoras y didácticas encaminadas a suscitar únicamente un compromiso político, una forma única de alineación. Y esto sirviéndose de los recursos del más viejo teatro. Sino que todo ha de ser compromiso, todo ha de ser ruptura, todo ha de proponer un nuevo modo de ver y de sentir. El público burgués está mucho más decidido y preparado en España a aceptar un teatro político, porque sólo trata de atentar a una parte de sus hábitos mentales, que dispuesto a admitir frente a él, sobre las tablas, una nueva imagen de la vida y del hombre. Se hiciera lo que se hiciera su reacción sería la de todos los públicos que sobre todo desde el siglo XIX se han enfrentado con fuertes individualidades integralmente renovadoras: la de una acusación de decadentismo, incomunicabilidad, snobismo e ideas asociales.

He dicho todos los públicos, a pesar de tener bien en cuenta que somos un país dogmático, fanáticamente preceptivo y que en contra de las apariencias —que nos presentan como hombres extraordinariamente individualistas— reaccionamos con violencia ante cualquier manifestación de auténtico individualismo. Pero como espectadores no creo que seamos peores que otros. El teatro actual, en su casi totalidad, vive de dogmas y preceptos como acabamos de demostrar, y se halla notablemente impermeabilizado a las más nuevas corrientes estéticas. Y hablo de corrientes estéticas que surgirán a su sombra y que no fueran simples adiciones.

Hasta ahora toda aplicación de ciertas corrientes estéticas, a la escena, ya pertenezcan al mundo de las formas o de los sonidos, me parecen accesorios. Claro está, que aquí no se debiera haber hablado de "aplicación". Un decorado modernísimo no mejora para nada la estructura interna de la obra. Si es muy bueno, como tal objeto aparte se destacará, pero no habrá hecho nada a favor del teatro. Es la escena la que debe producir sus formas propias. El modo de vestirse de Colombina, Pierrot y Pantalón constituyen un conjunto de rasgos y olores nacidos espontáneamente de la *commedia dell'arte*. Existe, pues, una estética de la *commedia dell'arte* bien situada en el tiempo, como existe una estética de los ballets rusos, "compromisos" bien definidos del teatro en una determinada dirección hacia un claro objetivo.

Lo que para mí, hasta ahora, ha sido interesante querer demostrar es que la marcha del teatro hacia el desarrollo de formas nuevas no se halla muy en consonancia con las otras disciplinas del arte. Fenómeno éste que no se produce históricamente, ni

mucho menos por primera vez. Existen razones que es posible detectar y exponer.

Anuncié que me proponía hacerlo con algunas, las que me parecían más esenciales y para terminar desearía desarrollar brevemente otra de las más significativas.

He dicho más arriba que, en la euforia de los primeros años del estado socialista de Rusia, y antes de la gran represión staliniana, el teatro se permitió experiencias de importancia para la escena moderna. Repito que desde entonces nunca se ha vuelto a dar un estado de cosas semejante. De pronto intelectuales y artistas se vieron retirar la confianza del partido y se determinaron los límites de una estética oficial. Hoy en día, cualquier visitante de la Unión Soviética se sorprenderá de la buena calidad material del teatro, en donde si unas veces no domina el buen gusto, en otras se consiguen aspectos de gran belleza y monumentalidad. Pero esto se debe a que el teatro vive allí de la perpetua exaltación de lo tradicional, que se alimenta de todas las energías en represión que de otro modo hubieran conducido a una crisis de crecimiento y renovación como la anterior.

Existe un librito de Wolfgang Kraus, ensayista vienés, llamado *La quinta clase*, que me parece muy agudo y del cual desearía transcribir algunos párrafos. He aquí uno de ellos:

"Durante la dramática fase de la revolución rusa ya se hizo sentir en Occidente un nuevo empuje de impulsos del Este. En el desarrollo de la pintura abstracta habían cobrado importancia en París y Munich puntos de vista que correspondían mucho más al llamado arte "primitivo", a los elementos "irrealistas" de una época anterior a finales de la Edad Media, que a la tradición del siglo XX. La actitud medieval había permanecido mucho más viva en Rusia por medio de la autonomía de la iglesia Ortodoxa frente a Occidente. Los principios de su expresión artística se habían mantenido ulteriormente en vigencia en las escuelas de iconos".

Este nuevo arte abstracto estaba, por consiguiente, íntimamente cerca de los rusos, su lenguaje era confidencial, su acceso a él era natural, no encubierto. De hecho se produjo la irrupción decisiva con los artistas rusos Kandinsky y Malewitsch. Kandinsky, que pintó el primer cuadro abstracto, y Malewitsch vieron el mundo con unos ojos para los que no significaba nada la realidad lógica, la perspectiva y el retrato fiel a la naturaleza. También los elementos legendario-simbólicos del arte surrealista adquieren una rica afluencia de fuentes del Este; Chagall trajo consigo a Occidente los colores y las fantasías místicas de los iconos rusos de aldea. La tradición de la que sacaron elementos éstos y otros artistas como Natalia Gontscharowa,



Cartel de *La lliçó*, de Ionesco, por la compañía A-71.

Zadkine y Archipenko apenas había tenido contacto con el nacionalismo latino, no había participado en el renacimiento románico. A pesar de muchos afanes políticos radicales, se había conservado en la Europa occidental mucha mística antigua cristiano-judía, greco-oriental, y en las nuevas visiones se manifestaron arquetipos que estaban asombrosamente cerca de la esfera conceptual del arte de iconos —una relación a la que hace referencia expresa Malewitsch, entre otros, en su diario tardíamente descubierto—. Hasta aquí, Wolfgang Kraus, que subraya la naturalidad de la incorporación rusa al arte moderno, arte que, desde luego, lleva muy claramente el marchamo de los países europeos orientales. Kraus hace notar la aportación estética de lo irracional, de lo super individual por parte de músicos como Arnold Schoenberg y novelistas como Kafka. Sigmund Freud, aunque se esforzó en transformar lo inconsciente en conciencia, hizo consciente sobre todo la infinitud de lo inconsciente. La influencia de estas personalidades tuvo en su esencia un parentesco de carácter con los impulsos que afluyeron de Rusia y de otros estados del Este. Meyerhold, lo mismo que Kerfel, fue uno de los cofundadores del expresionismo, los absurdos del teatro y del cabaret popular vienés fueron superados por Christian Tzara de Rumania y madurados literalmente en el dadaísmo. La crítica social burlesca,

el teatro puramente verbal o la sátira lingüística (...) se convertirán más tarde estilísticamente en el teatro del absurdo por medio del ruso Artur Adamov y del rumano Eugène Ionesco.

No cabe la menor duda de que hoy en día el *pop art* y otras corrientes *underground* en América provienen muy directamente del dadaísmo, del surrealismo y de la exaltación irracionalista de la vida, inefables experiencias del acto creador. Y tampoco hay duda de que la época que abrigó la existencia de estos artistas marcó profundamente todo el arte del siglo XX. Todavía vivimos de ello. La música electrónica es una consecuencia de la escuela de Viena; los grandes objetos —por extrema evolución del surrealismo— materializan los fantasmas del inconsciente.

"Es un hecho único en su especie y ciertamente rico todavía en consecuencias que la primera aparición de los intelectuales como un estrato (como una nueva clase) que se dibuja así mismo, lleno de autoconciencia colectiva, haya acontecido en la Europa del Este", dice Wolfgang Kraus. Y casi todo el arte que hoy conforma la nueva estética también. El punto más bajo de la latinidad en materia de arte se registra hacia los primeros años del siglo. Picasso, Valle-Inclán se suman a corrientes expresionistas, simbolistas, irracionales. Pero cuando Kandinsky pinta el primer cuadro abstracto, Sorolla pinta *Y aún dicen que el pescado es caro*. Por magnífico pintor que sea Sorolla, todo su arte está vuelto al pasado. Como hoy día se halla vuelta hacia el pasado toda la pintura oficial rusa que de algún modo recuerda la de tantos honestos y habilidosos pintores españoles de principios de siglo.

Durante los primeros años del triunfo de la revolución rusa se produce en los intelectuales y artistas rusos un sentimiento de plenitud, de libre traducción estética de la realidad y de los sueños. De este sentimiento de confianza, a pesar de la pobreza y de las penalidades, surgen en el teatro también experiencias de un valor aproximado al teatro que hoy en día practican Carmelo Bene o Víctor García, por nombrar a los que nos son más próximos.

En el terreno del cine Eisenstein va por un camino parecido. El interminable e inacabado rodaje de su película sobre México denota en el fondo su ya escaso interés por la forma cerrada. En México, Eisenstein rueda sin orden plano tras plano, efectos, movimientos, anécdotas sueltas, matices de la actualidad. Si se reuniera en proyección todo el material cinematográfico existente de aquella experiencia de Eisenstein, más todo lo que probablemente se ha perdido, podría identificarse cuanto pasará ante nuestros

ojos como una mezcla entre *El año pasado en Mariemba* y la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez.

Pero aquel sentimiento de confianza comienza a degradarse. Sobreviven presiones, acusaciones. Inmediatamente Eisenstein, Jesenin, Maiakowsky, Pasternak, etc., comienzan a sentir los efectos de la represión cultural. Se habían definido las márgenes éticas y estéticas del régimen. "Los intelectuales, diezmados numéricamente por medio de ejecuciones y puestos en parte en prisión, constantemente amenazados, confiaron en su compendio de táctica, paciencia, tenacidad y buena memoria. Redujeron su actividad a modo de ataque y callaron. La osadía centralista de intensificar más tarde la crianza de una inteligencia capaz, fresca, fue una empresa mucho más duradera de lo que el Partido había pensado al elaborar los primeros planes. De esta suerte, esta actitud desastrosa frente a los intelectuales tuvo efectos catastróficos, aun durante mucho tiempo, para el desarrollo total".

¿Qué relación, se dirá, existe entre la represión cultural rusa y el estado actual del teatro moderno? Veámoslo en una ojeada:

Hasta 1939 el teatro en Occidente evoluciona en mayor consonancia con las demás artes. No es necesario nombrar a los grandes directores de escena que han ido surgiendo afiliados a muy opuestas estéticas, desde Reinhardt hasta Pitoeff. Pero pocos años antes ha florecido en otro punto de Europa otra represión cultural despiadada: la fascista, que opera especialmente contra los artistas intelectuales judíos. Es renegado el arte abstracto, socialmente abolido; los excesos del expresionismo alemán y escandinavo también, los músicos de la escuela social y dodecafónica se exilan, el teatro—influido por los ideólogos del fascismo—se ensombrece, pierde todo interés. Sólo queda París como capital del arte moderno, pero el teatro en Francia también sufre de un cierto pesimismo agorero, y técnica y estéticamente carece ya en Europa de términos de comparación cercanos. Ni Munich ni Berlín, producen nada que incite a la emulación.

Sobreviene la guerra y los intelectuales contra quienes procedió el fascismo se adhieren al campo político—el comunismo—que con su propaganda abierta o indirecta, con su actividad ilegal, reaccionó más enérgicamente en los terrenos ocupados. Lo hicieron sin mirar al Este y sin actualizar la realidad estatal del comunismo en la Unión Soviética. Incluso en América, por simpatía al martirizado mundo occidental, los intelectuales y los artistas se alinearon de la parte que se mostraba antípoda del fascismo. También más tarde habría de surgir otra represión contra los intelectua-

les y artistas sospechosos de haberse adherido al partido en América.

Después de la guerra, en Francia, el partido comunista influyó por las mismas razones sobre una gran mayoría. El artista se dejó influir—sobre todo en el terreno de la profesión teatral—, por las premisas estéticas del comunismo. El arte debía estar cargado de evidente contenido social, ejemplar y misionero. Se llega a negar incluso el desarrollo individual. Sólo comienza a surgir un teatro nuevo cuando emana de intelectuales en conflicto más o menos profundo con el comunismo ortodoxo. Primero Sartre y Camus, que utilizan el teatro desde una técnica un tanto funcional y sin aportar novedades de forma. Luego Adamov e Ionesco, que operan una revulsión mayor en cuanto al modo nuevo de percibir lo teatral. Casi simultáneamente se produce Beckett, más exigente aún. Pero hasta llegar a estos tres nombres han pasado años en que buena parte de la producción teatral se hallaba frenada y ensombrecida por problemas de conciencia, vago anecdotario de la "resistencia", etc., etc. Al lado de esto se producía el indestructible e inocuo teatro de "Boulevard". En este clima el teatro de Brecht sorprendió por sus grandes recursos técnicos, por la forma intensa de concebir la puesta en escena. Frente al "perfeccionismo" del teatro social de Brecht se pensó haber encontrado un guía y surgió el teatro de Villeurbanne dirigido por Planchon, en donde se acuñaron imitaciones de gran calidad. Aún son muy jóvenes los que en un tiempo fueron entusiastas de este teatro que hoy, a todas luces, aparece como una bien intencionada postulación, con sus discursos interrumpidos y aligerados por el embeleso de gran clase teatral. Su unidad doctrinal no le excusa de ser tan acerbamente sistemático en la dosificación de los efectos. Pero será necesario que pasen años para saber si Brecht era tan excelente escritor como hombre de teatro.

Las jornadas estudiantiles de mayo han barrido en París muchas cosas. En este solar desbrozado pudiera surgir un teatro que fuera todo "compromiso", pero compromiso con el mundo circundante, un nuevo compromiso con la vida. La iconoclastia y la violencia que no fueran fruto involuntario de una profunda originalidad del ser continuarían sosteniendo el intimidante, oscuro y viejo edificio en que, después de unos espléndidos comienzos para el arte—en que se anunciaban libertades ilimitables—se nos está convirtiendo nuestro propio siglo XX.

Yorick, 33 (abril 1969): 19-42.

LA IMAGEN Y LA EXPRESIÓN CORPORAL

ALBERT BOADELLA

Nadie puede dudar actualmente que el teatro—aun el más conservador y cerrado—use de las imágenes visuales en una proporción casi tan importante como la del mismo texto.

En unos pocos años el panorama teatral ha dado una vuelta absoluta sobre sí mismo, cambiando por completo sus sistemas de comunicación con el espectador.

Cuando un director escoge un texto a montar, lo hace con la plena conciencia de que debe animarlo, o más bien hacer lo posible para que el espectador pueda "digerirlo" sin aburrirse excesivamente en su butaca. Para ello utiliza de todos los medios visuales, plásticos y sonoros que están a su alcance, con el fin de que el texto resulte más "distráido". El actor tiene más o menos la vaga idea de que debe utilizar su cuerpo para expresar





El diari, de Els Joglars (Teatro Español, 1969). (Foto: Antoni Catany).

algo más que unas palabras y el mismo autor escribe haciendo lo posible para incorporar en su obra danzas, pantomimas y situaciones consideradas por él como un enriquecimiento dinámico y visual, en la buena intención de que sus ideas y elucubraciones tomen sobre la escena una cierta corporeidad.

Esta realidad se plantea no ya dentro del teatro más avanzado, sino también en el de tipo conservador, hasta en el mismo "teatro-digestión". Sirva de último ejemplo un vistazo al panorama de las escuelas oficiales de teatro donde, siempre con el consabido retraso en relación con el vanguardismo del teatro en sí, se han incorporado últimamente a las asignaturas de formación del actor otras nuevas materias, tales como pantomima, expresión corporal, gimnasia, danza, acrobacia, etc. Todo ello en un sano intento de ponerse al día, en cuanto a técnicas corporales se refiere.

Intentando sintetizar las nuevas tendencias y manifestaciones escénicas, por diversas y contradictorias que parezcan entre sí, hallamos en ellas el denominador común de su búsqueda de la expresión situada en el campo visual y dinámico, y empezamos a considerar al autor o creador de textos como un colaborador más en la fiesta escénica.

Decir que nos hallamos en una época teatral anti-literaria me parece expuesto en demasía, ya que podemos estar haciendo pura literatura sin pronunciar una sola palabra. De ello encontraríamos muchísimos ejemplos. Lo que no sería arriesgado afirmar es que actualmente el teatro vuelca

toda su responsabilidad en manos del actor, o, en todo caso, del director, como su representante más directo.

Tendencias tan rabiosamente entronizadas en la moda actual como la del polaco Jerezy Grotowski, nos dan medida de la trascendental responsabilidad conferida al actor por medio del previo psicodrama al cual se somete voluntariamente con el fin de sacar a la luz las más recónditas facetas de su personalidad psicofísica, que utiliza con el propósito de hallar y comunicar un nuevo lenguaje expresivo.

No obstante, Grotowski nos da la sensación de que desea hacerse pasar por el visionario-revolucionario destructor de todos los cimientos del teatro en los últimos dos mil años. De hecho, no podemos admitir su experimento teatral como un auténtico descubrimiento, ya que ese tipo de teatro es muy viejo, ni tampoco como una revolución, si tenemos en cuenta que en el panorama de los últimos cincuenta años han existido hombres de la talla de Copeau, Decroux, Artaud, Gordon Craig y algunos autores del llamado Teatro del Absurdo, que han librado desde sus ángulos respectivos una feroz lucha contra el ya entonces esclerótico "teatro de ideas", con el mérito consiguiente para ellos de que el tal teatro contaba todavía con innumerales adeptos a pesar de su evidente decadencia, abonando el terreno para que surgieran expresiones teatrales nuevas tales como la del Teatro-Laboratorio del mismo Grotowski, quien encontró tan difícil camino perfectamente desbrozado ya por los citados predecesores.

El mimo, este arte moderno que de vez en cuando se asoma por nuestros escenarios, ha contribuido en grandísima parte a esta evolución, pudiendo afirmar que se halla entroncado a la base de buena parte del teatro de estos últimos años, aunque aparentemente no tenga nada que ver con él. Cabe aclarar que, en principio, la palabra "mimo" se presta a gran cantidad de equívocos y adulteraciones, a partir del momento en que fue revalorizada de nuevo.

Etienne Decroux, uno de los hombres más interesantes de dicho movimiento de renovación, llevó a cabo hace ya cuarenta años una importantísima labor de investigación sobre las posibilidades expresivas del cuerpo humano. Se le considera como padre del mimo actual. De hecho, cuando estaba formulando y codificando sus principios pensaba mucho más allá del hombre con la cara pintada de blanco dedicado a las imitaciones fáciles que todos hemos conocido en demasía. El responsable, pues, de tal desviación es sin duda el superdotado y supervalorado Marcel Marceau, con toda su camarilla de infinitos imitadores. El segundo responsable, cómo no, el público, por dejarse emboar tan fácilmente con una tal confabulación de propaganda, habilidad y divismo. Vaya no obstante en descarga del público el impacto causado por la novedad de un actor solo que en un escenario vacío y sin valerse de palabras consigue hacer comprender sus historietas con la facilidad que le brinda su depurada técnica.

Marceau y tantos otros pequeños Marceau han convertido el mimo en un arte de adivinanzas y acertijos cocinado con una poesía casera a base de recogida de silvestres florecillas y persecución de mariposas. Todo ello sirviéndose de muy estilizados gestos de olor ya algo rancio para el gusto de nuestro tiempo. Etienne Decroux no supo contrarrestar con su enorme austeridad y clarividencia el desmesurado gusto del público por su alumno Marceau. De haber seguido otro camino, las grandes condiciones existentes en éste, puestas al servicio del interesantísimo trabajo de investigación de su profesor Decroux, nos hubieran facilitado muchos años antes la difícil labor de las técnicas de expresión corporal en el teatro. A pesar de ello, el director, autor o actor ha ido aprovechando a veces las enseñanzas concretas de dichas técnicas de dominio corporal. Otros, simplemente se han limitado a aprender la lección visual que representa el hecho de que un actor sin texto ni ayuda de ninguna clase continúe haciendo teatro, aunque a este fenómeno se le haya dado el nombre de mimo. En este sentido, no podemos olvidar de ninguna manera el bagaje expresivo aportado por Chaplin, Buster Keaton y tantos otros grandes actores del celuloide.

A pesar de este primer paso dado en falso por el mimo, este arte autónomo, realizado dentro del mismo teatro, cuenta en la actualidad con una corriente muy interesante de gente joven que se está esforzando por sacarlo del camino sin salida en que se estaba estancando. Quizá podría parecer absurdo mantener la autonomía del mimo cuando todas las manifestaciones tienden a unirse. Sin embargo creemos que es un elemento extremadamente positivo porque supone un enriquecimiento de las posibilidades corporales que, dentro de un sistema de integración no se llegarían a profundizar en la misma medida; también por lo que tiene de completamente opuesto al lenguaje sonoro, consiguiendo así un terreno de sensaciones distintas en el espectador acostumbrado o viciado a un tipo tradicional de lenguaje comunicativo.

Europa ha sido la cuna del movimiento renacentista del mimo, rápidamente asimilado por los países hispanoamericanos, que han aportado poquísimos a su evolución, dejándose influenciar en exceso por nuestras fórmulas sin ponerlas en contacto con sus propios bagajes artísticos tradicionales.

Paradójicamente, el arte oriental que tan impregnado está en sus raíces del sistema de expresión corporal, nada ha tenido que ver con este resurgimiento, debido quizá a la enorme carga de signos y símbolos codificados de que se sirve, lenguaje inaccesible para nuestra mentalidad occidental, al que nos sentimos completa-

mente ajenos, aunque impresionados por su belleza estética.

Justamente uno de los más graves problemas planteados a todos los actuales intérpretes del mimo ha sido que el desenvolvimiento de este arte se ha realizado exclusivamente hasta hace muy poco en manos de artistas franceses; ello ha acarreado la consecuencia de que cualquier mimo que no haya sabido liberarse de la influencia de sus maestros muestre aún en su interpretación ese regusto algo amanerado y juguetón propio de nuestros vecinos.

Por todo lo que antecede, me parece justo dar a conocer esta joven corriente que antes apuntaba, ya que su principal riqueza es la diversidad de estilos de sus componentes, de diferentes nacionalidades, y también su característico deseo de alejamiento y emancipación del academicismo clásico.

Uno de los más interesantes, no sólo como mimo sino también como acróbata y clown solista, es Dimitri. Fue discípulo y *partenaire* del gran payaso Grock. Dimitri es creador e intérprete de sus propios espectáculos, verdadera maravilla de ritmo, comicidad e instrumentación musical.

Pierre Byland, francés, realiza igualmente un depuradísimo trabajo de mimo y acrobacia, aunque su trabajo de clown se apoya principalmente en el juego de la máscara y en un tipo de comicidad muy particular, triste y cruel al mismo tiempo.

José Luis Gómez es un mimo español que trabaja desde hace muchos años en

Alemania como actor de televisión y de teatro, director y coreógrafo. Su personaje-tipo Herr Meck, con el que da vida a sus espectáculos de mimo solista, es un personaje burlesco impregnado de humor macabro, profundamente identificado con el origen ibérico de su creador.

Como mimos que trabajan en solitario éstos son, por el momento, los poseedores de una indiscutible categoría artística que les ha colocado en unos lugares privilegiados en el panorama artístico internacional.

Entre los mimos que trabajan en compañía, figura en primer lugar, por lo menos en cuanto a prestigio internacional, el grupo checo de Ladislav Fialka. Son poseedores de una enorme perfección técnica; su interpretación recuerda algo la de la escuela francesa, y en cuanto a la temática desarrollada habitualmente debemos acusarles, sin embargo, de escasa personalidad.

Hace ya algunos años hizo un gran furor la compañía polaca de Henryk Tomaszewsky, provista de una treintena de mimos con una gran preparación física procedente de sus anteriores actividades en el ballet clásico. Sus montajes algo abarrocados eran indudablemente de un gran efecto, sobre todo en cuanto a plástica se refiere. El Teatro Negro, de Praga, que vimos recientemente en nuestro país goza de un cierto prestigio a nivel de gran público; de todas maneras, muchos espectadores dotados de un sentido crítico más fino no se conforman con sus exhibiciones de estilo Walt Disney más o menos bien realizado, amparadas por la trampa de la luz negra. Nuestros empresarios, muy dispuestos siempre a hinchar lo más delgado, sobre todo cuando de extranjeros se trata, han tenido la desfachatez de presentar la tal compañía como a "los mejores mimos del mundo" a un público como el nuestro, que no ha tenido en su mayoría la oportunidad de comprobar la veracidad de dicha aserción.

Creemos justo señalar aquí el gran interés artístico de una pequeña compañía de mimo inglesa, amparada en el seno del "Ars Laboratory" de Londres, por su interesantísimo trabajo de búsqueda y experimentación, quizá en estos momentos el más avanzado que existe en el terreno de la expresión corporal.

Las compañías existentes en Europa no son numerosas en proporción a la abundancia de mimos solistas. Por último, "Els Joglars" de Barcelona es quizá en estos momentos el conjunto formado por actores más jóvenes, que aporta al mimo europeo un estilo absolutamente personal y desligado de la clásica ortodoxia y enraizado por encima de todo con la tradicional corriente del esperpento ibérico.



El joc, de Els Joglars (Teatro María Guerrero, 1970. I Festival Internacional de Teatro de Madrid).

Yorick, 37 (diciembre 1969-enero 1970): 13-15.

EL ACTOR ESPAÑOL Y EL ESPACIO ESCÉNICO

JOSÉ MONLEÓN

I
Tienen sentido en España, en 1973, unas conversaciones sobre el tema del "espacio escénico"? Ciertamente, hay otras cosas más graves y urgentes que debatir. Pero, situando el tema en nuestra realidad concreta, y siendo los aquí reunidos hombres de teatro, me parece absolutamente válido. Después de muchos años de rutinarismo formal, en perfecta correlación con la inmovilidad del pensamiento pequeño burgués español, asoma tíbamente una nueva problemática teatral, ligada, como es lógico, a la creciente puesta en cuestión de aquel pensamiento.

Entiendo que estas conversaciones, rehuendo cualquier ilusorio triunfalismo —citando experiencias ajenas como si, por la lectura de un artículo o la contemplación de una fotografía, ya fueran propias— se inscriben en la realidad de esa actitud crítica, un día sostenida sólo por unos cuantos individuos, hoy cada vez más generalizada dentro del cuerpo teatral español.

Pero, se dirán los más dogmáticos, o los más simples, ¿qué tiene que ver el "espacio escénico" con el pensamiento "pequeño burgués" y con la actitud crítica?

Creo que es necesario empezar reafirmando un principio de todos conocido: la relación entre el fondo y la forma, entre el qué y el cómo, siendo el "espacio escénico" un componente fundamental del "cómo". Y, por tanto, del qué.

No deja de ser sintomático el "furor" provocado por un espectáculo como la *Yerma*, de Víctor García, y, en menor escala, el *Sócrates*, de Marsillach. Después de renegar tantas y tan justificadas veces de la incapacidad creadora de nuestros montajes, de sus límites puramente didácticos o ilustradores del texto, he aquí que llega la hora de *Yerma*, que desaparece la imagen naturalista de Andalucía, que el bastidor

metálico invade una parte de la platea, y que, desde todos los sectores, se alzan voces puritanas.

Naturalmente, el que un hombre como Cossío arremetiera contra el montaje desde la tercera página de *ABC* y señalara que una de las obligaciones del actor es no dar jamás la espalda al público, está, considerado el atraso del conservadurismo español respeto del conservadurismo de cualquier país occidental —Portugal no entra—, muy puesto en razón. Pero el que críticos y espectadores, gente de teatro, decididamente enclavada en el campo progresista, se haya escandalizado ante los "estragos de la máquina", ante el asombrado interés del público, me parece casi alarmante. Porque una cosa es razonar los límites del montaje y otra participar, consiente o inconscientemente, en esa actitud censora contra cuanto no se ajusta al canon prefijado.

Ya sé que la derecha tiene sus cánones y la izquierda, si es que para cierto sector vale la palabra, los suyos. Y, velando por los cánones, los inquisidores, los que andan cerrándonos la boca con principios abstractos, diciéndonos "lo que debe" y "lo que no debe" hacerse, cuadrulándonos con su palabrería aparatosa. ¡Y eso a cuenta de *Yerma*, en el marco de un teatro, como el español, donde la más deleznable ramplonería sigue siendo la norma general! Me temo que si de un lado soplan, con nueva música y sin que nos vaya la vida, los



Adolfo Marsillach en *Sócrates*, de Enrique Llovet (Teatro de la Comedia, 1972). (Foto: Colita).

vientos que transformaron el razonable inquirir en el dogmático inquisitorial, del otro andan las corrientes —tan nefastas en la historia del arte revolucionario— del período stalinista, a veces, como es lógico, después de abjurar de quien ha servido para cargar con todos los errores derivados de una interpretación estancada y dogmática del socialismo.

Es en este punto de nuestra difícil vida teatral española en el que ponerse a hablar del "espacio escénico" puede ser una seria cuestión de fondo. Hay que crear un pensamiento que no se deje intimidar por ninguna clase de inquisidores; hay que estimular en nuestros hombres de teatro un compromiso con la evolución de nuestra sociedad y el ascenso de las clases populares que no se deje atemorizar por ningún tipo de anatemas. El debate se alza así como un instrumento crítico y creador, frente a todos los que, año tras año, han elegido la negación sistemática como una afirmación de su individualidad, de su frustración. En las páginas de *ABC*, en un programa de televisión, o en la tertulia más verbalmente inconformista.

La paradoja, nada nueva en arte, sería que al ponernos a discutir el "espacio escénico", al considerar que se trata de una cuestión estética de gran interés y que toda cuestión estética comporta una argumentación social, nos rebelamos contra cuantos niegan la investigación... a menos que sus resultados —en el orden teatral o en cualquier otro campo— coincidan con sus ideas preestablecidas.

Es el caso, por volver a *Yerma*, de los que se avergonzaron, cuando la representación los emocionó, por considerar que esta emoción había sido provocada por un montaje que no se ajustaba a su catecismo teatral. ¿Y no ocurrió lo mismo, hace unos años, con el *Orlando*, de Ronconi, por cierto, un espectáculo capital en la investigación del espacio escénico?

Pero ¿para qué existe el teatro, cuál es su sentido, si sólo le permitimos que reafirme nuestras ideas, en lugar de enriquecerlas o conflictuarlas?

II

Todos conocemos las distintas opciones teórico-prácticas del actor occidental, agrupadas en dos ejes que parten de Stanislavsky y de Meyerhold. Cuarta pared y convención consciente. Brecht sería el gran nombre contemporáneo de la segunda vertiente. Grotowsky, el último stanislavskiano.

Leyendo *El actor se prepara* o los numerosos artículos de teoría teatral —con *El pequeño organon*, a la cabeza— que escri-

bió Brecht, rara vez se habla del espacio escénico. Los dos, Stanislavsky y Brecht, aceptaban el teatro a la italiana y su concepción del teatro —la relación entre el actor, a través del espectáculo, y el público— tomaba en consideración una serie de extremos entre los que no figura el que es tema de esta ponencia.

Consideremos, sin embargo, la profunda influencia del espacio en la comunicación teatral, y nos daremos cuenta hasta qué punto, al modificar el espacio tradicional, se ha producido un vacío teórico. El actor tiene manuales que le orientan. Existen ejercicios de muy diversa naturaleza que adiestran sus posibilidades de expresión. El trabajo en los teatros tradicionales, al lado de sus compañeros, le ayuda definitivamente a dominar las bases de su oficio...

Ciertamente, el *Principal* de Valencia es mayor que *La Comedia*, de Madrid. Y *La Comedia* de Madrid mayor que el *Don Juan*, de Barcelona. Pero el actor afronta estas diferencias como algo fácilmente superable. La técnica es substancialmente la misma, sobre todo si consiste en la capacidad de ilustrar externamente la situación y hacer que el texto llegue con claridad a todos los espectadores.

Pero ¿qué ocurre cuando se modifica el "espacio escénico" y su relación con el "espacio del espectador" de un modo radical? ¿Basta ese proceso de "adaptación"? Y, otra cuestión, aún más sugerente, ¿qué relación existe entre la teoría del actor —es decir, entre la teoría teatral— y el espacio escénico? ¿Qué extremos "técnicamente" substanciales del actor stanislavskyano o del actor brechtiano deberían modificarse, en función de sus fines últimos, al modificarse substancialmente el concepto de espacio escénico?

Pondremos una serie de ejemplos concretos en los que tales problemas se hacían evidentes. El hecho de que un Grotowsky estableciera, con precisión absoluta, el espacio del público a la vez que el espacio escénico, la disposición de los actores al tiempo que la de los espectadores, sería, dentro de la historia del teatro moderno, el más nítido ejemplo de conciencia de la relación existente entre el actor, el espacio en que trabaja, el que ocupa el público y, en definitiva, el tipo de comunicación que la característica de esos elementos determina.

III

Pongamos un ejemplo "internacional" y otro nuestro. El primero podría ser *La Orestíada* que Luca Ronconi presentó en el último Festival de Belgrado. Discurría la repre-



Yerma, de Federico García Lorca, por la compañía de Nuria Espert, dirigida por Víctor García (Teatro de la Comedia, 1971).

sentación en una estructura de madera y hierro exclusivamente imaginada para el espectáculo. La forma era rectangular. El público bordeaba 3 lados del espacio central, sentado en dos estrechas galerías. El espacio propiamente escénico comprendía tres áreas:

1) Una gran plataforma rectangular, situada, en principio, a nivel de la primera galería. Esta plataforma tenía dos movimientos. Uno, le permitía subir y bajar horizontalmente. Otro, alzarse de cualquiera de sus lados cortos, creando la consiguiente pendiente.

2) Una segunda plataforma, de la misma extensión, situada, en principio, al nivel de la galería alta. Tenía los mismos movimientos que la plataforma anterior. Entre el borde de las plataformas y las galerías destinadas al público había un espacio libre de varios metros, a fin de que los espectadores alcanzaran a ver cuanto sucedía en las dos plataformas.

3) Un escenario a la italiana, que ocupaba uno de los dos lados menores del rectángulo. Bastaba colocar la plataforma a nivel del escenario para que se convirtiera en un inmenso proscenio.

No vamos a extendernos más sobre las características de un espectáculo —la versión íntegra de *La Orestíada*— de gran singularidad. Plantearse sólo el juego de los innumerables espacios "posibles" a través de la tragedia y de las intenciones de la puesta

en escena sería cosa de nunca acabar. Lo único que quería señalar es la absoluta disonancia entre aquel complicado espacio y la interpretación. Vi un par de ensayos, en los que Ronconi corregía una y otra vez a los actores, en busca del tipo de recitación —clásico, declamatorio— que él quería. La impresión que entonces tuve se confirmó ampliamente en la representación. Los actores no respondían en absoluto a su espacio escénico. Andaban y hablaban con un ritmo contrahecho; sus movimientos poseían una molesta torpeza. Eran actores destrozados por la modificación del espacio habitual, siendo muy sintomático el hecho de que las actuaciones más convincentes se ofrecieran en el área tercera, es decir, en el escenario a la italiana.

En *Orlando*, el problema se había resuelto porque los espectadores, obligados a ir de aquí para allá, huyendo de los carros o buscándolas, acabábamos por formar una parte viva del espectáculo. Nuestra "propia actuación" nos absorbía y entrábamos en el juego de los actores del *Orlando*, incluso incidiendo sobre ella, muy lejos de la pasividad contemplativa con que veíamos *La Orestíada*.

El ejemplo español podría ser el de *Yerma*. También vi algunos de los ensayos, celebrados en un local barcelonés. Y, luego, muchas representaciones. Viví, pues, de cerca el desamparo que la lona provocó en los actores, la angustia de sentir inverosímiles las relaciones entre personajes, los



Orlando furioso, de Ariosto, por el Teatro Libero di Roma (I Festival Internacional de Teatro de Madrid).

comportamientos, la acusación social, que hubieran aparecido nítidamente sobre un escenario tradicional. Cierzo que Lorca no quería una *Yerma* naturalista al servicio de un argumento. Lo dijo explícitamente. Pero la obra estaba llena de puntos que permitían a un actor, razonablemente, preguntarse por la entidad de su personaje y su comportamiento ante cada uno de los restantes. Conozco a más de un intérprete de *Yerma* que se formuló correctamente la cuestión. Pero ¿cómo resolverla sobre la tierra movediza de la lona, rota la cuarta pared, alteradas todas las líneas y tiempos del movimiento?

La visión de posteriores representaciones de esta *Yerma*, de Víctor García, me ha permitido descubrir actores cada vez más integrados al dispositivo escénico. Incluso las sustituciones han dejado de ser un grave problema. La mayoría ha ido logrando una creciente relación con el ámbito escénico, y el que llega encuentra en la comodidad de sus compañeros la pauta para conseguir pronto la propia. No pretendo hacer con estas breves líneas un juicio sobre la actuación en la *Yerma* que nos ocupa. Merecería muchas consideraciones. Sólo quería señalar la evidencia de una incapacidad técnica, de una impotencia expresiva del actor, determinadas por la singularidad del espacio escénico y en gran parte corregidas a

medida que se ha hecho familiar y se ha buscado el tipo de actuación correlativo.

IV

¿Quién no se ha impresionado ante la imposibilidad de tantas compañías modernas de "dominar" ciertos espacios, dedicados en otras épocas a la representación teatral?

Pienso, sobre todo, en ese asombroso teatro de Mérida, donde los actores parecen niños disfrazados. A veces, el aparato espectacular, la multiplicación de las antorchas y de los guerreros, disfraza la miseria. Pero esperad a que sean sólo dos o tres actores quienes ocupen el espacio. Les sobran columnas, cielo, distancia. ¿No es evidente que la actuación en tales lugares, como ocurrió en la antigüedad, debiera someterse a una técnica completamente distinta?

Es interesante, al efecto, recordar que sin perderse en ningún arqueologismo, un hombre como Jean Villar llegó a crear lo que se llamó un "estilo de Avignon", a fuerza de responder de un modo concreto a las exigencias del grandioso escenario que anualmente le ofrecía dicha ciudad. Estilo que no sólo comportaba un tipo de "puesta en escena", sino, en su sentido global, un tipo de dirección y, por tanto, también un modo de dirigir a los actores, unas solicitudes singulares.

V

En los últimos años, se han abierto en España una serie de locales pequeños, de "teatros de bolsillo". Algunos cerraron, porque las taquillas de los dos o tres días fuertes son fundamentales, dado el actual régimen económico de los teatros españoles, y en tales teatros son bajas, con el consiguiente alejamiento de las compañías o espectáculos de presumible éxito. El hecho un tanto sorprendente es que nuestros "teatros de bolsillo" no han tendido a buscar su propia personalidad y han sabido conformarse con ser los hermanos menores y menesterosos de los teatros grandes.

Un caso particular es el TEI de Madrid —el Capsa, de Barcelona, es un teatro de capacidad razonable, cuya valiosa personalidad actual descansa en el repertorio, sin que exista unidad alguna, al no haber compañía titular, en cuanto a montajes e interpretación—. Sabido es que se trata de un grupo formado por ex alumnos del TEM, centro, hoy desaparecido, al que cabe el honor, siquiera en nuestra época, de haber introducido en España el estudio teórico-práctico del Método William Layton, profesor un día del TEM, que ha seguido al lado de los del TEI y sus enseñanzas siguen siendo la base técnica del grupo.

El hecho de que el TEI haya llegado a tener local propio y éste pueda acoger sobre el centenar de espectadores, aparece como un dato lleno de coherencia. Aceptado el compromiso político del TEI —no olvidemos que su escisión del TEM surgió a propósito de un montaje, luego prohibido por la censura, de *Terror y miseria en el III Reich*—, ¿qué local más idóneo para el desarrollo de su técnica que el que actualmente poseen?

Cierto que, periódicamente, tienen problemas económicos y que la profesionalidad se hace difícil en una sala tan pequeña. Pero en el orden que a nosotros nos ocupa ahora, he aquí el caso ejemplar de un trabajo, de una técnica de actuación, que se desarrollan en perfecta cohesión con el espacio escénico en que se producen.

Todos los elementos expresivos de la técnica empleada son comunicables a un público que percibe la mirada del actor, el temblor de sus manos, cualquier gesto vacilante, cualquier suspiro...

Ahora bien, cuando los actores del TEI se han visto obligados a trasladar sus montajes a nuestros habituales teatros, una parte importante de su fuerza se ha perdido. Podríamos citar el caso de *Los justos*, de Camus, tan admirablemente "vívida" en el Pequeño Teatro Magallanes. Desvaída, en otros lugares.

Con *Después de Prometeo*, otro espectáculo del TEI, ha ocurrido algo también muy sintomático. El espectáculo pareció sólo discreto a la mayoría cuando se estrenó en el TEI. Cuando empezó a representarse por toda España, los actores hicieron un esfuerzo para recrear su actuación, atendiendo a los nuevos espacios, a los escenarios regulares, a los públicos numerosos. Poco a poco,

el espectáculo cobró más fuerza, más interés, mayor comunicabilidad. ¿Por qué? En la estructura del drama, en las técnicas adoptadas —y habría que citar a Roy Hart, dos de cuyas actrices dirigían un seminario en el TEI— se habían, probablemente, aceptado supuestos distintos a los que fundamentan el trabajo general del grupo. No importa que el TEI creyera de buena fe haber "metodizado" tales supuestos. El hecho es que, en otros espacios escénicos, más acordes con la teatralidad de tales principios, el espectáculo cobró su verdadera dimensión y los actores encontraron un tipo de comunicación que cambiaba el tono imploratorio, perceptible en el TEI, por otro decididamente agresivo, menos individualizado, más distante y en su conjunto, mucho más convincente.

VI

Toda esta problemática incide especialmente sobre los grupos independientes. Al fin y al cabo, las singulares características del espacio escénico de montajes como los ya citados de *Yerma* y *La Orestíada* han sido decididas por sus directores, en función de su visión de las obras. Los problemas que, en tales o afines casos, plantea la actuación, forman parte de la puesta en escena. Pero ¿y las representaciones del Teatro Independiente, ofrecidas en los locales más heterogéneos? Razones comerciales, sociales y políticas, explican tanto la voluntad de los grupos de escapar a la temporada regular, en un teatro regular, para un público regular, como la de los empresarios de los locales de no dársela. Si, por otro lado, los mejores de tales grupos aspiran a una profesionalidad más o menos total, y a proyectar su trabajo sobre sectores sociales no integrados a nuestro público tradicional, es lógico que aprovechen cualquier oportunidad para actuar no importa donde. Se pasa de locales pequeños a locales inmensos, de escenarios sin dotación técnica alguna a escenarios discretamente dotados; de la relación casi familiar, simpatizante, con públicos jóvenes a la frialdad y acritud de los ocasionales públicos adultos y conservadores; de la audiencia que "lo sabe todo" a la que le "asusta todo"; del local impersonal al dota-

do de fuerte personalidad arquitectónica; de la disposición a la italiana a la disposición circular...

Citaré dos casos concretos en los que la singularidad del espacio escénico ha dañado seriamente a los teatros independientes y, sin duda, dado una falsa impresión sobre el nivel de sus actores.

En Madrid, el Ciclo organizado en el *Cómico* hace ya tres o cuatro temporadas. Inmenso escenario en una sala también inmensa. Y grupos y grupos, cuya técnica de actuación se había desarrollado en lugares mucho más pequeños. La conclusión era evidente. La mayor parte de los espectáculos se ahogaban en aquel espacio. No, como algunos escribieron, porque fueran malos. Ese es otro problema, que alcanzaba a unos grupos y a otros no. La cuestión estaba en que el espacio comunicaba los espectáculos del público, u obligaba a los actores a un tipo de esfuerzo, a una sobreactuación, evidentemente negativos. Fue, en suma, aquel no sólo un ciclo en lucha con la censura, sino también, en lucha con el espacio escénico. El ejemplo barcelonés podría ser el de la capilla del antiguo hospital, donde, hace un año, se desarrolló el Ciclo de Teatro Independiente que conmemoraba el Centenario de Adrià Gual. Recuerdo especialmente una versión de *Los dos verdugos*, de Arrabal, intento de expresión orgánica en un ámbito que no la toleraba en absoluto. Pedía la antigua capilla un teatro ceremonial, un teatro frontal, un lenguaje que guardara alguna relación con el drama de la misa, para cuya forma fue imaginado. Cabría invertir la propuesta arquitectónica, desde luego. Pero siempre tomándola en consideración, atentos a la posición del público, a las dimensiones y características del lugar. Como esto no se hizo, la resultante fue que entre el espacio escénico y la actuación se produjo una desarmonía casi permanente, más teatral siempre la capilla que las representaciones.

VII

Todo espectáculo teatral comporta una investigación. Está lo que se quiere decir y, en la misma entraña de ese qué, el cómo, para qué y para quién. Despejar esas incógnitas es la tarea de la creación teatral. Determinar el espacio escénico que en cada caso conviene es —o debería ser— una aportación fundamental. Ligar el trabajo del actor a las características de ese espacio aparece como un problema básico, para evitar que cada tema ande por su lado con el consiguiente énfasis formalista.

Yorick, 59 (junio-julio 1973): 7-12.

FRENTE A LA TIRANÍA DEL ESPACIO A LA ITALIANA

S.V.

Resulta curioso que precisamente cuando nuestro poderoso escenario tradicional, el escenario incuestionablemente aceptado durante siglos y que hemos heredado del Renacimiento italiano y del barroco, resulta curioso, decimos, que cuando esta incuestionada catedral del arte escénico parezca querer sentar definitivamente sus reales, coronando sus perfecciones al amparo de los últimos adelantos técnicos, sea entonces precisamente cuando —por todas partes— comience a sentirse cuestionada y, en algunos casos, seriamente atacada. Si, la mágica caja de la orgullosa verdad, que limita en sus extremos con bastidores, telar, tablas, foro y embocadura, la canonizada figura geomé-



Orlando furioso, de Ariosto, por el Teatro Libero di Roma (I Festival Internacional de Teatro de Madrid).

trica que guarda celosamente encerrada tanta y tanta dramaturgia ilustre, en el preciso momento en que parece querer imponerse severamente descubriendo y adoptando ingenios tales como escenarios giratorios, ascensores y otras tentadoras grandezas, en este momento preciso, impensadamente, es cuando debe comenzar a sufrir el desprecio de sentirse desdenada por el ejercicio dramático más actual.

Pero ¿en qué consiste este desdén? Así, de golpe y sin matices, podemos decir que se trata de un rechazo a las tiránicas convenciones impuestas desde el escenario tradicional, una negación a aceptar como únicos los cauces marcados (cómo y dónde) para exponer la "verdad teatral". Sus causas, evidentemente, rebasan el marco específico de lo teatral. El hundimiento de valores hunde también automáticamente las formas que éstos han configurado; y en el ámbito dramático, frente y contra la potestad exclusiva del pétreo y dogmático escenario a la italiana, surgen —en los últimos años— toda una serie de nuevas salidas, tres para generalizar, tres soluciones (sean nuevas o repescadas de modelos antiguos) claramente diferenciadas y, a su vez, enfrentadas entre sí. Veámoslas rápidamente:

1. Un sinfín de nuevos espacios. Apartado obviamente amplio y que hace referencia a toda actividad dramática que sale del escenario para alojarse en cualquier espacio cerrado. Adopta infinidad de formas según los intereses perseguidos y podemos agrupar aquí desde los *happenings* neoyorkinos hasta los grandes tinglados cambiantes montados en pistas deportivas, pasando por el teatro en los cabarets, en los templos, en aulas y salas de todo tipo de dimensiones, etc.

2. Teatro en la calle. Es la más rotunda y diferenciada de las tres soluciones. No sólo prescinde del espacio tradicional, sino que huye de cualquier tipo de espacio y destruye de base toda modulación previa actor-espectador, yendo el primero a la búsqueda del segundo, sin aguardar a que éste acuda voluntariamente. En la mayoría de ciudades occidentales ha aparecido últimamente esta práctica dramática, caracterizándose hasta el momento y en general por su marcado acento político.

3. Nuevos usos del viejo espacio. Dentro del mismísimo marco habitual y debido a las dificultades administrativas que muchas veces supone hacer teatro en otros lugares no destinados inicialmente al mismo, surge también una tercera postura que consiste en seguir utilizando los espacios al uso, pero sin ocultar el desdén hacia éstos y usando de sus instalaciones con finalidades bien distintas —y hasta opuestas— de aquellas para las que fueron crea-

das. Pero esta salida puede tomar, a su vez, tres caminos diferentes:

a) *Didactismo.* Ya bastante antes de la mitad del siglo, Bertolt Brecht confeccionó una nueva fórmula escénica diametralmente opuesta a aquella que señoreaba en los escenarios, pero sin buscar para ella otro marco que el conocido. A esta propuesta, hoy suficientemente difundida, se la conoce como "teatro épico" y pretende imponer un tipo de teatro más acorde con la era científica, un teatro que desvele y desarrolle en el espectador su capacidad crítica, pero utilizando —para esta nueva finalidad y de diferente manera— el mismo escenario y los mismos elementos técnicos que nacieron para servir a una función dramática acrítica.

b) *Provocación.* En los últimos años ha nacido una modalidad dramática que en lugar de halagar dócilmente al espectador-tirano, invierte los papeles y se enfrenta provocativamente a éste —incluso descendiendo al patio de butacas— fustigándole mediante un procedimiento primario, sensorial y, muchas veces, expeditivo. No siempre esta modalidad ha operado por los escenarios y patios de butacas tradicionales, pero son muchos los que creen que son estos lugares los más apropiados para esta función, con el fin de sorprender al espectador en su mismo y antaño tranquilizador ámbito.

c) *Travesura.* Pero también parece querer extenderse otra práctica que, sin pretender educar ni molestar al espectador, hace gala de irreverencia y desprecio para con el modelo de lenguaje dramático impuesto. Es un teatro travieso y burlón que —con ingenio y habilidad— pretende mostrar las interioridades del monstruo convencional desde su misma —imponente y severa— sede. Viene a ser como un cosquilleo altamente significativo que pretende liberar, saneándolo, un arte encorsetado.

Este esquema, como salta a la vista, se engarza en el fascinante tema del espacio escénico, solamente bajo la sombra del espacio tradicional todavía en el poder. Todas las salidas apuntadas —hecha una especial salvedad con las posibilidades del teatro en la calle— existen hoy todavía en función de su mayor o menor enfrentamiento con el monstruo soberano. Y dentro de esta perspectiva se sitúan los artículos que tratan esta materia en las páginas de este número. En el próximo, y sentada esta base orientadora, veremos de desarrollar las posibilidades del tema en dos direcciones bien diferenciadas: por una parte, la huida de cualquier tipo de espacio (el acceso a calle), y —por otra— la búsqueda de otro espacio, de un espacio auténticamente nuevo y moderno, concebido para poder disparar y potenciar las variadísimas formas que parece querer adoptar el ejercicio dramático del futuro.

Yorick, 59 (junio-julio 1973): 47-49.

UNA FISURA EN EL ESPACIO ESCÉNICO

RAMÓN POUPLANA

Cuando la relación entre escenario y público se produce sobre una base de identificación, el espectador sólo está capacitado para ver a través del héroe con el cual se identifica y experimenta los sentimientos que le permite la atmósfera del escenario. Para él la escena se transforma en una minúscula parce-



Galileo, de Brecht, dirigida por José Osuna (Teatro Barceló, 1976).

la del total de la sociedad a la que pertenece. Todo lo que él percibe, siente y razona, coincide con la forma de ver, experimentar y pensar del personaje, su verdad es la única verdad aceptable para el conjunto de espectadores presentes. Se elimina la posibilidad de duda. Sólo el héroe hace y deshace a placer su propia acción. Lucha contra un mundo invariable y se ensalza como el único portavoz del ideal de toda una comunidad humana (simplemente la ideología de la clase propia del dramaturgo).

Al espectador sólo le resta por alcanzar la catarsis purificadora a través de esta intensa identificación por vía sentimental. Por supuesto para obtener tal grado de hipnosis en el espectador es preciso recurrir a una perfecta utilización del espacio escénico por parte del actor, objetivo relativamente fácil de lograr en un escenario a la italiana reforzando los elementos desencadenantes de esta total sumisión de la sala a la escena. Basta mantener infranqueables barreras entre escenario y espectador, ampliando el grado de luminosidad existente en el espacio ocupado por la acción en contraste con la oscuridad vigente en el resto de la sala y perfeccionando el supuesto cuarto muro imaginario con las técnicas interpretativas de la escuela de Stanislavsky, hasta crear una auténtica caja luminosa repleta de artificio e ilusionismo.

El escenario adquiere una total independencia de la sala y revaloriza su espacio interior. La labor creativa de los actores y con ella todo el espectáculo, se encierran dentro del receptáculo luminoso eliminando toda posibilidad de diálogo directo con el espectador. Paralelamente a la concentración, encajonamiento y aumento de la luminosidad (para intensificar su poder hipnótico), la sala se estratifica en pisos o clases sociales. ¿Y Brecht?

Para analizar el carácter renovador del teatro épico en la concepción y utilización del espacio escénico, es indispensable recordar previamente la finalidad propuesta por Brecht con su teatro.

La forma épica brechtiana pretende restituir al teatro la vida social como una realidad cotidiana capaz de ser aprehendida y analizada racionalmente por un público dividido netamente en clases.

¿Cómo llegar a ello a través de unos elementos escénicos preexistentes (escenario a la italiana) sin romper con todas las convenciones conformadas en la evolución histórica del juego dramático?

Brecht representa los hechos y personas como elementos históricos y utiliza al máximo los recursos que le ofrecen las convenciones pactadas entre actor y espectador en pro de la credibilidad del conflicto teatral para, aplicando la lente



La resistible ascensión de Arturo Ui, de Bertolt Brecht, dirigida por José Luis Gómez y Peter Fitz (Teatro Lara, 1975). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

deformante de su sarcasmo, a los relatos verosímiles, construir imágenes escénicas críticas, que proyecta agresivamente sobre el espectador. Al espectador, alegremente confiado, se le sorprende y desborda con la supuesta "irrealidad" y en consecuencia adopta una postura objetiva ante los hechos que le distancia, pero no le inhibe de su responsabilidad.

En este aspecto la acción escénica no impone su decisión "ex-cátedra" sino que instiga, sorprende, sale de sus cauces y juega con todos los medios apropiados para revolver el poder de raciocinio del público. Toda la fuerza expresiva del espectáculo permanece fija en este diálo-

go sorpresivo abierto entre actor y público sobre sí mismos.

El ambiente escénico tan solo colabora a clasificar los sucesos narrados, a revalorizar el trabajo del actor, como comediante y simplifica la aprehensión del teatro sin necesidad para ello de recurrir a una atmósfera de autenticidad. Puesto que los hechos no deben ser creíbles, sino comprensibles, analizables, porque lo que importa no es el conflicto sino el comportamiento de los hombres entre sí, Brecht utiliza la caja no como un foco de luz y verdad en el que se acumulan todos los ideales humanos de los espectadores, sino como punto de irradiación de contradicciones y de dudas

que se proyectan hacia la sala, para estimular el raciocinio de los espectadores y hacer posible una toma de conciencia de la realidad social en ellos, capaz de forzarlos a una acción política.

No es un espacio cerrado y delimitado, sino abierto y continuo, así como su propio relato no implica nunca una conclusión definitiva. Es por eso que entre la sala y la escena se establece un trabajo en común programado por el autor y promovido por los actores que son quienes arrastran al espectador a una participación.

Brecht elimina esta barrera histórica existente entre espacio escénico o lugar de la acción y sala o lugar de recepción, sin necesidad de derribarla arquitectónicamente.

Los actores con su interpretación imitativa y distanciada, analizan el comportamiento de sus personajes, y atraen al público, por medio del enfrentamiento directo, a hacer lo mismo. Ambos conservando su personalidad construyen un

punto de comunicación y diálogo sobre el que se hallan los personajes con sus correspondientes conductas y relaciones sociales que son el único factor digno de estudio. Así se establece una dialéctica escénica y se evita la emisión de verdades dogmáticas, desde el falso podio escénico. La relación del actor con su público es libre y directa, simplemente comunica y representa. Es decir, se encara directamente con él para mostrarle el comportamiento de otras personas. Con el distanciamiento se logra que el espectador ya no vea los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, entregados a su destino y comprenda el comportamiento humano como una realidad social determinada por las circunstancias socio-económicas.

El teatro épico presenta un mundo mutable capaz de ser transformado por la acción del hombre.

Yorick, 59 (junio-julio 1973): 49-50.

TEATRO DE PROVOCACIÓN

JOSEP SANTAMARIA
JOAN CARLES VIÑOLES

Antonin Artaud, hermoso visionario, anormalmente lúcido, esa carne martirizada y ese espíritu asediado en la época de confusión en que vivimos; época sobrecargada de blasfemias y negación infinita, en que todos los valores, tanto artísticos como morales, parecen fundirse en un abismo del que nada puede dar una idea, levantó el modelo de un teatro como proyecto más necesario para conseguir un espectáculo de participación que exprese los vínculos de la comunidad y enfrente al ser humano con las fuerzas irracionales que lo atan, convirtiéndose así —con toda su poesía y violencia— en un instrumento de liberación.

Artaud rompe, por tanto, con el teatro naturalista estrechamente ligado a la arquitectura escénica italiana. Más adelante veremos en qué consiste esta ruptura. Ahora será interesante enumerar los elementos que constituyen ese teatro naturalista.

Este tipo de teatro se caracteriza por ser esencialmente una actuación que incluye al espectador en la acción escénica, absorbiendo su actividad y haciéndole experimentar sentimientos, vivencias. Utiliza la sugestión y pretende que las sensaciones se conserven como tales. Por consiguiente el espectador está en medio de la acción: la vive. Esta forma dramática del teatro piensa en el hombre como algo conocido de antemano, como ser inmutable. Existe una tensión desde el comienzo con respecto al resultado final de la acción y cada escena está condicionada por la que la sigue. La acción es creciente y lo que acontece lineal. Así, el hombre resulta algo fijo, el pensar determina el ser y se otorga preponderancia al sentimiento sobre la razón.

Stanislawski representó respecto a este modo de entender el teatro, la cota más alta en el estudio de la formación del actor. Stanislawski no supuso de ningún modo una ruptura. Meyerhold, a pesar de sus intentos, tampoco, aunque su técnica biomecánica deba considerarse como una



La excepción y la regla, de Bertolt Brecht, por la compañía Bululú, dirigida por Jesús Sastre y Antonio Malonda (Teatro Beatriz, 1967). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).



Artaudado, espectáculo basado en el texto de Artaud *Van Gogh o el suicidio de la sociedad*, dirigido por Isabel Seth. (Foto: Elisabete Tade).

progresión en la historia del teatro. Con estos dos nombres se inicia la futura dictadura del director de escena.

Bertolt Brecht, ese esteta revolucionario, profundo seguidor del humanismo marxista y contemporáneo de Artaud, se enfrenta con esa dramaturgia que postula y defiende conveniencias e ideas claramente burguesas, y con unos actores que manejan medios expresivos inadecuados.

Brecht se ve en la necesidad de extender su reforma al juego de los intérpretes, a la dirección, al marco escenográfico e incluso a la organización de un teatro de arte absolutamente distinto a todos: el Berliner Ensemble.

Brecht quiere que el hombre sea libre y ejerza su libertad de crítica enfrentándose a su destino y colocándose frente a la historia, para lo cual el teatro debe utilizar métodos científicos y pasar a ser un arte de descripción y crítica social que contribuya a la liberación del hombre mediante la crítica de lo que ve. La lección no está en el escenario: son los espectadores los que deben obtenerla del espectáculo.

Brecht es quizás el reformador más diseccionado por esa raza de homúnculos intelectuales, que han pretendido comprenderlo teóricamente, sin conseguir más que una falsa interpretación.

Brecht no postula una forma dramática, por el contrario, se opone a ella, e impone en su lugar una forma épica. Frente a la actuación naturalista, Brecht practica lo narrativo. Invita al espectador a observar, le obliga a adoptar decisiones. Sustituye las vivencias del drama narrativo por una visión del mundo. El espectador ya no es introducido, sino puesto frente a algo. La sugestión desaparece en beneficio del argumento y las sensaciones se proyectan para lograr una toma de conciencia. Coloca al público frente a la acción para que la estudie, pues el hombre, mutable y mutante, se convierte en objeto de investigación. Las escenas son aisladas y existe un montaje, por lo cual lo acontecido será curvilíneo. El hombre brechtiano no es algo fijo, sino un proceso, de modo que el ser social determina el pensar y la razón se impone al sentimiento.

Años más tarde el Living Theatre captará y asimilará inteligentemente las experiencias y enseñanzas de Brecht, pero para trasladarlas a otro plano. Es ahí donde juegan un papel importante las teorías de Artaud.

Si experiencias dadaístas y surrealismo habían significado para la Europa de entreguerras una subversión de los valores, o lo que es lo mismo, una provocación, Artaud máximo exponente de la vertiente teatral del surrealismo, influirá de una manera decisiva en las formas teatrales posteriores a él. No debemos olvidar que Artaud crea las bases del teatro de la crueldad, del cual saldrán aproximadamente treinta años más tarde Genet, Beckett, Ionesco, Arrabal, el Living Theatre, Grotowski, y las corrientes denominadas Teatro Pánico, Teatro Total y Antiteatro, en una palabra, los movimientos dramáticos que aún hoy representan la extrema vanguardia.

Hagamos un breve inciso para indicar la importancia acaso decisiva del teatro oriental en la evolución del de occidente. No es nuestro propósito extendernos en este tema, pero no deja de resultar significativo que Artaud, al igual que Brecht e incluso Cage, del que hablaremos más adelante, tuvieran muy presentes las características de esas formas orientales.

Artaud consciente de que vivimos en un paraíso en tensión, considera conveniente dar al público piezas que lo sacudan y rompan en él algo que le obligue a soltar amarras. A esta idea no son ajenas las experiencias de Jarry y su ya mítico *Ubu*.

Las intenciones de Artaud son bien claras y su lección va a ser decisiva en el teatro provocativo, en lo que de connotación simbólico-sexual puede tener éste cuando pretende violar tanto al espectador como al actor. El Teatro de Crueldad es para Artaud algo totalmente diferente de un caso sangriento, de un asunto de dureza... la crueldad es ir hasta el límite extremo de todo lo

que el director de escena pueda extraer de la sensibilidad del actor y del espectador. Crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta. Aspira a la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico a base de signos o gestos activos, dinámicos y no de la palabra. Para Artaud la finalidad del verdadero teatro es reconciliarnos con una cierta idea de la acción, de la eficacia inmediata, que en su sentir debe tratar de tocar las regiones profundas del individuo y crear en él una especie de alteración real, aunque oculta, cuyas consecuencias sólo percibirá más tarde. Esto equivale a poner al teatro sobre el plano de la magia.

Si Brecht pretendió la libertad inmediata del hombre y su relación como ser social, Artaud aspira a esta liberación sobre el plano más dilatado de lo existencial, ambos ponen en juego la rebeldía del hombre: Brecht la rebeldía contra los procedimientos opresivos y represivos; Artaud la rebeldía contra las propias fuerzas oscuras que cada hombre lleva en su ser.

Todo esto tendrá importancia decisiva en la creación de una nueva sensibilidad y esa nueva sensibilidad va a comportar un cambio especial (geográfico). Hasta entonces Europa había señalado las teorías del teatro, la ruptura definitiva va a producirse sin embargo en América, en EE.UU. A ello no son ajenas la Exposición de Marcel



El balcón, de Jean Genet, por la Royal Shakespeare Company, dirigida por Terry Hands (1971).

Duchamp en Nueva York en 1913 y la llegada de un grupo de surrealistas a esa misma ciudad en 1941.

En el nuevo teatro americano las artes se oponen al movimiento. Los escultores toman del espacio y del aire el placer de experimentar sus formas cambiantes. La pintura desciende a la calle y engloba al espectador. Se producen los *happenings*. Se suprime la distancia entre el arte y la vida.

Es el momento en que se pretende que el público entre en el juego. Ya no hay dioses ni maestros y el socialismo de los años 30 es sustituido por la anarquía del Living Theatre.

El teatro se transforma en el encuentro de un actor y un espectador que comparten una experiencia común. Asimismo busca medios propios para suscitar por parte del público el descubrimiento de sus alienaciones. El teatro es política, religión y comunión; una droga. Como antes sugeríamos el teatro ha conseguido llegar a ser una relación sexual entre el escenario y la sala. Puede afirmarse que el teatro no existe: ¿qué es el nuevo teatro?

En su vertiente americana, el nuevo teatro se relaciona con los *happenings*, de los que puede considerarse precursor John Cage. Las aportaciones de este tipo de experiencias son un tanto difíciles de analizar y quizá no sea aquí y ahora el momento más adecuado para hablar de ellas. Citemos no obstante para nuestro propósito, los factores de mayor influencia en el teatro de provocación, a saber: la búsqueda de la participación, la espontaneidad, el nuevo tratamiento del espacio y de la acción, que recuerdan el *Work In Progress*, la obra en marcha que preconizaba James Joyce, cuyo objetivo consiste en ampliar la conciencia de uno mismo para comprender mejor a los demás.

Cage había leído a Artaud y creía firmemente en la teoría del azar que descubrió gracias al I Ching. Cage difiere de Artaud en lo que atañe a las arquitecturas espirituales y a la búsqueda metafísica. Son sus aportaciones más de los diversos elementos que la componen y significativas respecto a la acción: la medida, la importancia concedida a los sonidos, de tal modo que aparte de los experimentos Dadá y surrealistas, antes mencionados, debe considerarse a Cage como padre del *happening*. En estos *happenings* Cage experimenta con la música como medio estimulante. El *rock* está en su pleno apogeo.

El Living Theatre, que podemos considerar como el exponente manifiestamente más agresivo, enlazará con todas estas formas que hemos ido desarrollando. El pintor Julian Bock y Judith Malinas agrupan a su alrededor una serie de actores dispuestos a realizar experiencias decisivas.

EL ACTOR Y SU PREPARACIÓN

ANTONIO RODES

Tras el recorrido, representativo del actor profesional en el país, es fácil hacerse una idea de su situación frente al hecho teatral. En un momento en el que la labor experimental está exigiendo un cambio de planteamientos teatrales, un cambio en la actitud del actor en su dimensión social y artística, nos encontramos dos núcleos claramente diferenciados: los que se enorgullecen de ser "autodidactas" y los que se lamentan de serlo. La connotación del tan ibéricamente sobado término es, en el ambiente teatral, muy significativa. Se relaciona con el actor "nato", "intuitivo"; escarbando un poco más, con el actor que va errante con su bagaje de estereotipos y clichés, que vende al mejor postor si está en el candelero o, en su defecto, al primero que se presente.

El núcleo de actores, cada vez más numeroso, que se interesa por un planteamiento más acorde con el cambio que nuestro momento teatral exige, se encuentra abocado a un doble problema: por un lado, una deficiente legislación sindical



Tina Sainz. (Foto: Jesús Alcántara).

imposibilita una acción eficiente que permita una normalización y humanización de la profesión. El teatro profesional sigue siendo en el país un fenómeno esencialmente económico y es el beneficio económico su motivación y su meta. La legislación sindical protege los intereses del empresario, que, como inefable demiurgo, es el verdadero artífice de nuestro teatro.

Por otro lado, la ausencia de centros de investigación y preparación para el actor profesional impiden la adopción de nuevas formas. Evidentemente, mientras el actual substrato económico que domina el teatro español perdure, tales centros no tendrán razón de ser, puesto que no es el interés artístico lo que se persigue, sino el económico. No se busca un actor auténtico, sino un actor con gancho. El problema se hace más grave cuando se piensa que no sólo se frustra la posibilidad de nuevos centros especializados, sino que amenaza la efectividad de los que actualmente existen y que preparan a los futuros actores con métodos basados en técnicas experimentales para que luego tengan que enfrentarse a una *praxis* totalmente tradicional.

¿Es posible que una nueva promoción de actores acarree un nuevo tipo de profesionalidad? Los intentos —tanto en el campo profesional, como en el amateur— no faltan, pero enfrente hay un gigante al que es difícil derribar en un contexto en el que, como ha ordenado el siglo, todo se resume a una operación de oferta y demanda.

1. ¿Considera que el actor medio español ha recibido una educación y una formación técnica suficiente?



Manuel Galiana.



Javier Loyola. (Foto: Busquets Navarro).

2. En cuanto a su formación, ¿se considera "autodidacta"?

3. En caso de no serlo, ¿qué tipo de preparación teatral, teórica o técnica, ha recibido?

4. ¿Qué problemas laborales y artísticos se presentan más comúnmente en el ejercicio de su profesión?

Julio Núñez, entre galán y campechano, preparándose para su aventura "marsillesca" con la señorita Julia:

1. Sí y no. Existen actores de la vieja escuela faltos de una preparación académica, basados en el aprendizaje de las tablas. Pero, al mismo tiempo, conozco actores jóvenes con una excelente preparación.

2. No puedo considerarme autodidacta puesto que hice el meritoriaje en la compañía Lope de Vega con grandes figuras. Mi aprendizaje está basado en la práctica. Por otra parte, no añoro una preparación sistemática que posibilite una técnica más moderna porque en el terreno profesional escasean las obras que requieren dicha técnica.

3. ...

4. El principal problema laboral que observo en la profesión es el de los actores jubilados, que perciben una remuneración irrisoria. En una de las famosas asambleas de Madrid planteé el problema y me echaron a la calle. Para nosotros se trataba de vivir mejor, para ellos de vivir.

Artísticamente el problema fundamental sigue siendo el de las dos sesiones.

Charo Soriano, Charo encantadora aprovechando un mutis de criada resignada y lúcida:

1. No, por supuesto. El país no ha tenido hasta ahora grupos experimentales, que introdujeran nuevas técnicas. Hasta hace poco sólo había dos formas de entrenamiento para el actor: el conservatorio teórico y el escenario práctico.

2. En realidad, todos somos autodidactas. Yo empecé mi carrera de "maldita", con papeles de simple figuración. Por mi propia cuenta me preocupé de estudiar declamación y fui de las primeras actrices en recurrir a las nuevas técnicas cuando el *Marat Sade* de Marsillach las introdujo en el campo profesional. Por lo demás, siempre hay que seguir aprendiendo, ir a la caza de cursillos. No hay centros para profesionales. Incluso a veces, por el hecho de ser profesional, se me ha negado la asistencia a determinados cursillos que me interesaban.

3. ...

4. Sin duda alguna, día de descanso —por fin resuelto— y representación única —sin resolver—. Igualmente es un problema laboral el del teatro en provincias.

El principal problema artístico es la raíz profundamente económica que tiene el teatro profesional en nuestro país. Esto impide que se puedan montar espectáculos basados en formas más experimentales por el enorme riesgo que ello implica. A esto hay que sumar el riesgo ante la crítica, que no te pone mal si haces una comedia intrascendente, pero si te atreves con una obra seria y te arriesgas, entonces vienen los palos.

Víctor Valverde y Julia Trujillo. Imposible discernir lo que han dicho uno y otra. Se están vistiendo para el debate dantoniano. Los "calla, Valver", "déjame



Julia Trujillo.



Charo Soriano.

hablar, Julia" se convierten al final en una curiosa dialéctica entre una bella y fogosa parisina de la Revolución y un seco Robespierre de la guillotina, sin duda alguna más interesante que la "bienintencionada" recreación de Emilio Romero:

1. Esto es difícil de saber pero, en general, se puede decir que el actor español tiene la preparación que su trabajo requiere.

2. Sí. Todos los actores son autodidactas, tanto aquí como fuera de aquí. El actor tiene que hacerse a sí mismo.

3. Del 56 al 59 estudié —Victor V.— en el Instituto del Teatro de Barcelona, con Roser Coscolla, Marta Grau, Olsina, etc. Pero del Instituto al teatro hay un abismo, es preciso chupar muchas tablas. Allí empezamos sesenta, acabamos catorce y en la profesión sólo quedamos Redondo y yo. Al dejar la escuela hay que empezar de abajo.

4. No sé a qué se refiere esto —las voces se superponen, necesito un oído para cada uno—. En realidad, estamos bien. Si el salario es un problema no sé cómo se puede solucionar. Lo de la representación única está bien que se pida pero, de momento, no creo que se consiga nada, se perdería mucho dinero. Es un problema muy oscuro. Artísticamente no veo ningún problema.

Javier Loyola prolonga en el descanso su retórica dantoniana de viejo caballero andante:

1. Es difícil contestar a esta pregunta por la cantidad de gente nueva que ha entrado en la profesión. El actor de hace quince años no poseía una formación técnica académica. Hubo actores que formaron a su alrededor una especie de escuela, por

ejemplo, Rivelles, de quien yo aprendí. Me habían hablado mal de él, y cuando le conocí me impresionó, tenía el secreto de la perfección al decir el castellano, además me proporcionó una formación y disciplina esenciales para mí, al igual que la profesionalidad, eso que la gente trata de modo despectivo.

2. Todo el mundo es autodidacta. Y todos los sistemas son perfectos. El TEI, estupendo, de verdad. Naturalmente, he tenido y tengo la necesidad de aprender. Sería estupendo haber trabajado con Stanislavsky o Gordon Graig, o actuar ahora con Grotowski, aunque sólo sea por información. Es necesario estar al día.

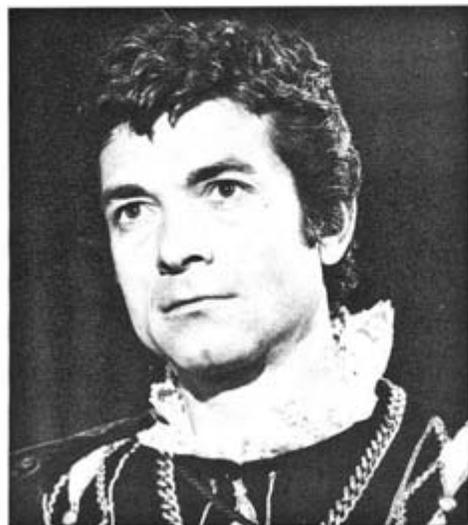
3. ...

4. No he tenido nunca problemas laborales y si los he tenido los he resuelto yo solo. El día de descanso ya lo tenemos. El problema principal es que no existe una reglamentación bien estructurada y la que existe apoya al empresario.

M^a Fernanda D'Ocón. Acaban de salir de su camerino dos niñas, le han preguntado "¿qué hay que hacer para ser actriz?". Salen derrotadas. Sin embargo me atrevo: M^a Fernanda ¿qué ha debido hacer para ser actriz?

1. No. Este es precisamente uno de los grandes defectos en España, consecuencia de la falta de maestros dedicados a la labor pedagógica. Esto no quiere decir que no haya buenos actores. Sería necesaria la existencia de más TEUS, donde el actor sufre un notorio aprendizaje.

2. Me considero una actriz nata. Y eso es elemental en el actor y en la actriz; la posesión de unas cualidades determinadas, de un substrato básico donde se apoyen los aprendizajes posteriores.



Julio Núñez.



Maria Fernanda D'Ocón.

3. Asistí a las clases en Madrid del Conservatorio, donde tuve la suerte de encontrarme con Carmen Seco, de quien pude aprender mucho. De todas formas me considero una actriz intuitiva.

4. Tras el conseguido descanso semanal, quizás el problema laboral más evidente sea el de las dos funciones. Pero soy consciente de su difícil solución. Son muchos los factores que entran en juego. Desde el empresario al público. Su resolución a corto plazo sólo es posible a través de la iniciativa individual, cuando el actor se convierte en su propio empresario y está dispuesto, si no a perder dinero, por lo menos a dejarlo de ganar.

En cuanto a los problemas artísticos, no los tengo. El papel que represento siempre me gusta. Nunca he hecho un papel con desagrado, quizás sea extraño pero es cierto.

Tina Sainz: azogue y simpatía, cada día más clara en su mente.

1. Considero que toda la formación técnica, teórica y educativa, siempre es insuficiente en un actor. Concretando esto, al actor español, así en general, yo creo que le falta formación.

2. Dadas las circunstancias que me rodean desde que nací, yo desgraciadamente me considero autodidacta. Esto es algo a lo que trato de sobreponerme y, por supuesto, me rebelo contra ello, pero es una realidad.

3. Partiendo de la realidad anteriormente citada, mi formación ha venido ligada a una toma de conciencia por parte de lo que para mí significa ser actriz. En un principio, a golpes de realidad cotidiana, después con el trabajo desarrollado junto a directores como J. L. Alonso, Marsillach, González Vergel, y

finalmente tomando contacto con José Carlos Plaza, ya dentro del laboratorio del TEI. Mi formación no ha hecho más que iniciarse.

4. Los problemas laborales son infinitos: falta de seguro de pago, las nefastas dos funciones, la falta de un sindicato auténticamente nuestro que nos resuelva todo tipo de problemas sin que el actor individualmente deba enfrentarse a su empresa, con todas las consecuencias de tipo represivo que esto le acarrea siempre, y por supuesto una auténtica asociación de actores.

En cuanto a problemas artísticos, yo creo que van muy unidos a los laborales.

Manuel Galiana: ¿recuerdan su cara de niño triste y preocupado? Dicen que las mujeres mayores...

1. No. Esa formación habrá dependido del interés particular de cada actor, y de que no hay entre nosotros tradición de buenas escuelas teatrales.

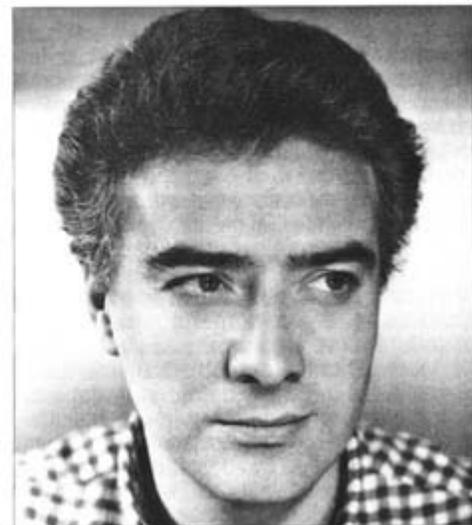
2. He estudiado interpretación en el Aula de Teatro del Instituto de San Isidro y en la EOC, pero considero que donde he aprendido más ha sido en mis reflexiones particulares, en la observación del trabajo de otros actores y en los contactos con distintos directores.

3. ...

4. Problemas laborales se presentan todos. Ahora, quisiéramos conseguir una asociación que nos representara y defendiese nuestros intereses, una mutualidad sin los fallos de la actual y las soñadas nueve funciones semanales.

Artísticamente creo que el gran problema es ir encontrado trabajo en cosas que realmente te gusten.

Yorick, 61 (diciembre 1973): 64-66.



Victor Valverde. (Foto: Gyenes).

POR LIBRE

LOS GOLIARDOS. UN NUEVO TEATRO DE CÁMARA, A TRAVÉS DE SU DIRECTOR ÁNGEL FACIO

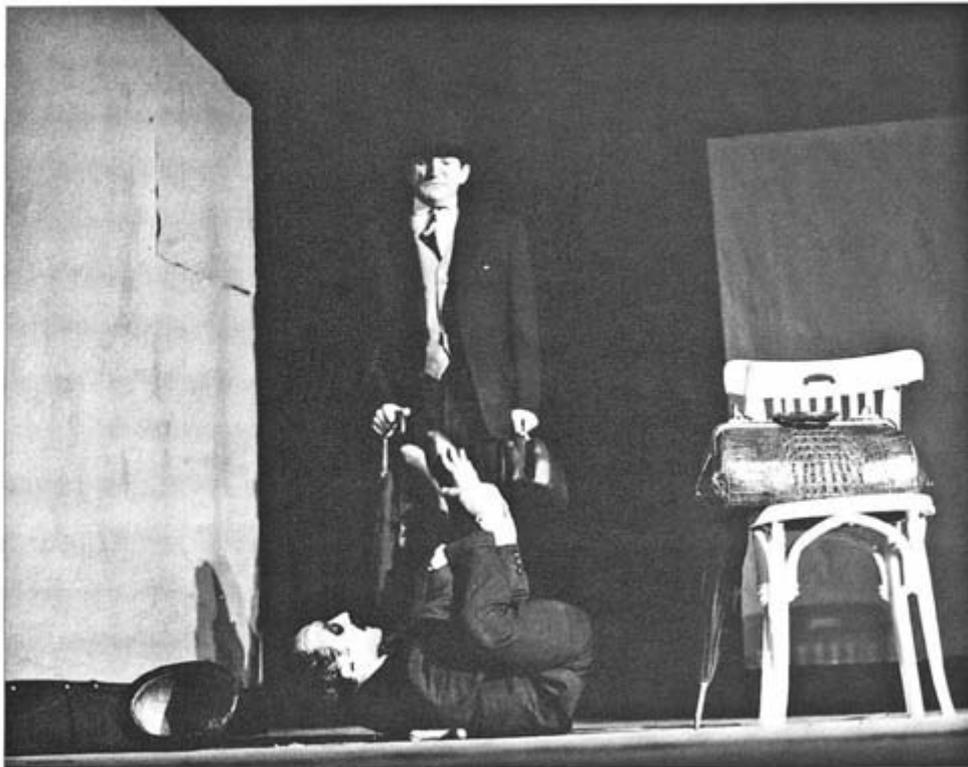
JOSÉ F. ARROYO

El pasado mes de octubre, y con ocasión de la apertura del curso en el Colegio Mayor "Diego de Covarrubias" de la Ciudad Universitaria madrileña, tuvimos ocasión de presenciar la primera actuación en público de la nueva agrupación de Teatro de Cámara y Ensayo "Los Goliardos". El programa lo constituían dos obras de Robert Pinget, reciente premio Fémina, autor francés prácticamente desconocido en España. Las obras eran *Architric* y *La hipótesis*. Estas mismas obras, con el mismo montaje, fueron presentadas nuevamente en el Liceo Francés a mediados del pasado noviembre.

"Los Goliardos" no son, ni mucho menos, una agrupación de aficionados más



La boda de los pequeños burgueses, de B. Brecht, por Los Goliardos, dirigida por Ángel Facio (Teatro Goya de Madrid, 1973).



Strip-tease, de Sławomir Mrożek, por Los Goliardos (Teatro Beatriz, 1967). (Foto: Basabe).

o menos competente. Después de una entrevista con su director, Ángel Facio, yo tengo la impresión de que esta nueva agrupación de teatro de cámara es algo muy importante que, ya desde ahora, habrá que ir teniendo en cuenta dentro del panorama teatral español. Ángel Facio es un hombre de una inteligencia clara y que posee, según pude comprobar, unas cualidades de organizador sencillamente sorprendentes. Es licenciado en Económicas y sus siete años de director del TEU de su facultad y sus continuos estudios en el campo de la escena y la dirección, le confieren una experiencia y una preparación que, junto con sus ideas avanzadas y renovadoras, hacen esperar de él y de su empresa los más positivos éxitos. Oyéndole explicarme lo que es, lo que pretende y cómo se rige y funciona esta agrupación, yo quedé plenamente convencido de que "Los Goliardos" es justamente lo que nos estaba haciendo falta: una agrupación de gente joven, entusiasta, enamorada de su quehacer, con una dirección y una organización muy inteligente que sabe lo que quiere y con un amplio programa para realizar.

"Nuestra organización, dice Ángel Facio, es una agrupación cooperativa en la que todo nos lo hacemos nosotros". No quere-

mos depender de nadie ni sentirnos ligados ni obligados a ningún tipo de apoyo o subvención que pudiera constreñir nuestra independencia ni limitar de algún modo nuestro campo de acción. Una absoluta independencia es el único camino para realizar plenamente nuestro programa sin injerencias ni sugerencias de ninguna clase. Creemos que el teatro en nuestro país está todavía a falta de una adecuada puesta al día y esto es, ni más ni menos, lo que pretendemos alcanzar. Nuestro sistema cooperativo, en el que cada miembro, además de una función artística, realiza también otra función de tipo administrativo o técnico, puede darnos esta independencia que necesitamos. El grupo se compone en la actualidad de 18 actores, 12 actrices, 6 directores, 7 técnicos y 4 escenógrafos y cada uno de ellos tiene asignada al mismo tiempo una función administrativa de la cual es absolutamente responsable. Todos son universitarios y muchos de ellos, especialmente los directores, son postgraduados. Naturalmente, es condición primordial para todos, una sumisión completa a la disciplina que rige nuestras normas interiores y un alto sentido de responsabilidad".

¡Después me fue mostrando y explicando el organigrama de la agrupación en el

que todo aparece previsto y establecido, hasta los menores detalles, con una perfección, diría yo, casi más que profesional! Mientras me habla explicándome todo esto, yo le miro y pienso que, indudablemente, este muchacho tiene mucho talento. Luego le pregunto:

— En líneas generales, ¿cuál es vuestro propósito?

Y él me dice:

— Pues, lo que nosotros pretendemos es hacer un teatro sin adjetivos ni etiquetas, un teatro digno y nuevo que aporte su grano de arena a la purga que están reclamando nuestros escenarios. No sólo pretendemos dar a conocer las obras más representativas del Teatro contemporáneo, sino ampliar los márgenes de comprensión del público español, enseñarles a ver y conocer los problemas generales y particulares que plantea la realidad dramática. Para ello contamos con alternar las representaciones propiamente dichas con aulas de teatro y conferencias especializadas que aclaren y delimiten el sentido de las primeras. Y todo esto, trataremos que vaya dirigido no solamente a los grupos universitarios, sino a todo el público en general, interesado en el teatro, para lo cual procuraremos, siempre que ello sea posible, huir de la representación única que es, creo yo, la verdadera fuente de esterilidad y fracaso en la mayor parte de las agrupaciones no profesionales.

— Y ¿cómo os defendéis económicamente?

— Hasta ahora, vamos cubriendo gastos con una cuota mensual que todos pagamos. También tenemos un cierto número de socios que nos apoyan con una pequeña aportación voluntaria.

— Pero, le digo yo, el montaje de una obra suele resultar muy costoso.

— Bueno, como te he dicho antes, todo nos lo hacemos nosotros, desde los decorados al vestuario, pasando por las traducciones y cualquier tipo de efectos especiales que pudiera necesitar una obra. Contamos con elementos muy competentes para cada necesidad y cada uno asume la responsabilidad de su función en el montaje, si bien todas ellas han de estar de acuerdo con los planes del director.

— ¿Y qué tiempo necesitáis para montar completamente una obra?

— Todo depende, naturalmente, de la dificultad de la misma, pero, en general, todo está organizado para que un montaje se realice en no más de cuarenta días. Primero hacemos una lectura en grupo de la obra y la comentamos entre todos con el fin de adquirir una absoluta comprensión de los diferentes caracteres y situa-

ciones. También procuramos conocer a fondo la personalidad del actor y sus características más significativas. Después elegimos el actor más idóneo para cada papel y comenzamos los ensayos. El escenógrafo tiene diez días para preparar los bocetos del montaje y otros diez o veinte para su realización. Todas las obras se montan "en doble", es decir, que la preparan dos equipos distintos de actores y dos directores distintos. Pensamos ir ensayando simultáneamente varias obras con el fin de que todos los actores y directores tengan algo sobre lo que trabajar, pero, independientemente de los ensayos, todos los actores realizan a diario una serie de ejercicios y prácticas, tales como vocalización, dicción, mímica, relajación, reacciones e improvisación ante diversos supuestos dados, siempre bajo las indicaciones de un director.

— Es decir, que, en cierto modo, vuestra organización viene a realizar también las funciones de una escuela dramática, ¿no es así?

— Exactamente. Eso es lo que pretendemos.

— Y ¿cuál es vuestro programa inmediato?

— Ahora estamos preparando un ciclo de teatro francés en el que daremos a conocer a tres autores con obras poco o nada conocidas por el público español. Después presentaremos otro ciclo de teatro inglés, con otros tres autores y obra igualmente poco conocidos. Sucesivamente iremos presentando otras nacionalidades cuya dramática tenga un interés verdaderamente significativo, sin olvidar, naturalmente, nuestros autores españoles.

— ¿Planes a largo plazo?

— Durante este primer año nos proponemos conquistar y darnos a conocer al público de Madrid. El segundo año lo dedicaremos a las provincias españolas y el tercero lo pasaremos todo él representando en el extranjero exclusivamente obras españolas. Independientemente de éste, intentaremos que haya una representación nuestra en todos los Festivales Internacionales de Teatro que se organicen.

— ¿Dónde pensáis representar?

— Por el momento, más que hacer que el público venga a nosotros, deseamos ir nosotros al público, es decir, llevar nuestras obras no a teatros profesionales, sino a las universidades y a los centros culturales a quienes verdaderamente interesa la actualidad dramática. Después de estos tres años, pensamos pasar ya a profesionales y actuaremos en teatros comerciales.

— Después de *Architruc* y la *Hipótesis*, ¿qué otras cosas estáis preparando?

— Ahora estamos trabajando en un pro-



En alta mar, de Slawomir Mrozek, por Los Goliardos (Teatro Beatriz, 1967).

grama navideño muy original que presentaremos en un colegio mayor y además, estamos montando una obra de Arrabal, la *Ceremonia por un negro asesinado*, que presentaremos en el Ateneo de Madrid a mediados de enero.

Las dos representaciones del programa de Robert Pinget demuestran con toda claridad que esta original agrupación de teatro de Cámara tiene unas posibilidades inmensas de triunfar en un muy próximo futuro. El montaje, dentro de las limitaciones impuestas por un escenario improvisado en una sala, fue realmente bueno y la interpretación y dirección de ambas obras, especialmente en *La Hipótesis*, dejaron ver las magníficas esperanzas que, con todo fundamento, se pueden abrigar en Los Goliardos. Sólo hay que esperar y desejar que Ángel Facio, su director, tenga fuerzas y energías suficientes para seguir adelante con esta formidable empresa. Inteligencia y capacidad, no me cabe duda, sí las tiene.

Yorick, 11 (enero 1966): 12-13.

ENCUESTA AL TEATRO INDEPENDIENTE

Ante la proliferación de grupos teatrales en Barcelona, *Yorick*, Revista de Teatro, queriendo aclarar la confusión que esto supone, ha formulado a cuatro directores de actividad continuada en el campo del llamado "no profesionalismo" unas preguntas para que expongan su criterio sobre lo que debe ser el Teatro Independiente.

El hecho de que se haya pedido colaboración a estos cuatro directores no presupone que sean ellos los únicos representantes de este tipo de "agrupación teatral", pero dado el hecho de que sus actividades han sido juzgadas por la crítica como serias e interesantes, creemos que sus respuestas pueden llevarnos a las conclusiones necesarias.

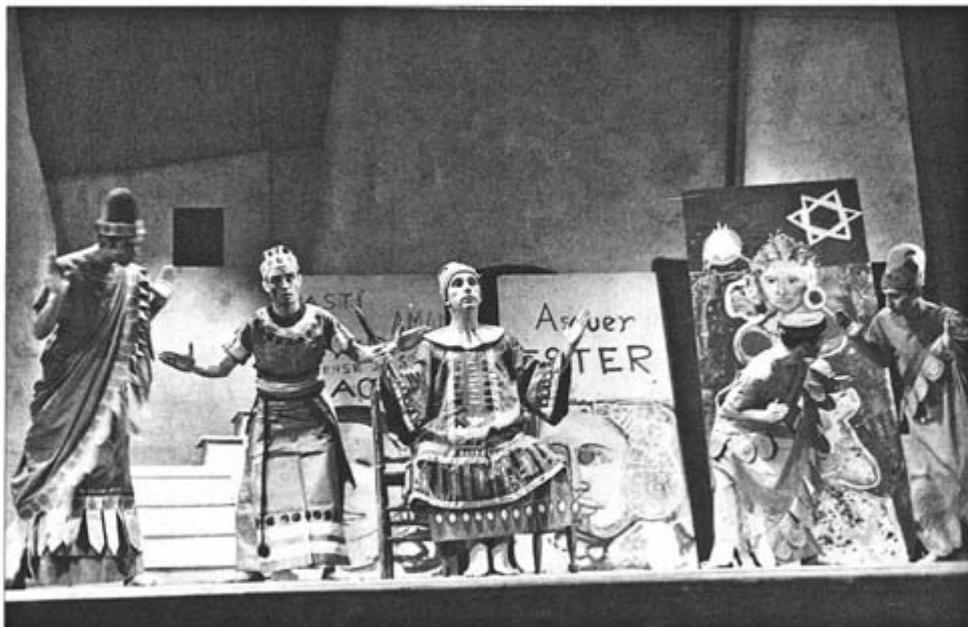
Estas respuestas, reunidas un tanto inconexamente, pretendemos que sirvan de base para una ulterior reunión de los interesados, al objeto de intentar formular las apetecidas conclusiones. En un próximo número publicaremos el contenido de la expresada reunión.

Questionario

- 1ª. Definición de Teatro Independiente
- 2ª. Propósito y logros
- 3ª. Formación teatral
- 4ª. Público y crítica

Contestan:

- *Vicente Olivares*
Director del Teatre Experimental Català.
- *Ricardo Salvat*
Director de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.
- *Pablo Zabalbeascoa*
Director del Grupo Teatral Bambalinas.
- *Santiago Sans*
Director de Gogo, Teatro Experimental Independiente.



Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu. (Foto: Martín Santos Yubero).

Vicente Olivares

1^º. El Teatro Independiente representa para nosotros la expresión libre de criterios, ideologías y formas, dentro de la representación dramática y de unos cánones rígidos de dignidad. Me he planteado muchas veces —casi siempre al final de una representación— si nuestro trabajo casi desesperado valía la pena de ser continuado, pero siempre nuestra seguridad en el camino trazado y en nuestra honrada intención de “no abandonar” nos ha impulsado a seguir adelante. No quiero definir el teatro independiente como si se tratara de una lección matemática, ya que al intentar hablar de conceptos artísticos se debe huir de las definiciones que, en general, nada comprensible pueden decirnos, si en realidad son sinceras y no tratamos de generalizar; para el T.E.C. representa hacer un teatro honrado, fiel a nuestras convicciones, ideológicamente libre y con una intachable dignidad.

2^º. Si habláramos de facilidades, terminaríamos enseguida. Las dificultades de índole burocrático, censuras y locales de representación, y especialmente económicas, son sólo unas cuantas de una lista que podría resultar inacabable.

3^º. Nuestra labor no se limita a elegir unas obras y cumplir con el programa —no creo que sólo eso deban hacer los demás grupos—. Tenemos un cursillo cada temporada, en el cual se estudian distintos aspectos de la interpretación, dirección y maqui-

llaje. Dentro de ese cursillo se procede a la incorporación de aquellos elementos que puedan resultar interesantes, mediante una previa temporada de ejercicios dentro de las representaciones de “Teatre estudi”. Organizamos durante la temporada sesiones de conferencias, y llevamos a cabo un viaje anual de estudio, que el año pasado se inició con la asistencia a los Festivales de Avignon. Creemos que con este tipo de sesiones cualquier grupo podría cumplir suficientemente con la misión de formar a sus elementos.

4^º. A nosotros nos interesa especialmente el público joven, inquieto y, sobre todo, sincero... Sí, lo pido todo, es cierto, pero son cualidades que, de no tener, nosotros intentamos instruirles a la medida de nuestras fuerzas. Creo que las satisfacciones más importantes que ha tenido el TEC se las ha proporcionado continuamente el público joven. Es importante, por lo tanto, que ese público se dé cuenta de que actuamos por él y para él. Respecto a la crítica, preferiría no hablar. Creo que hemos sido el grupo más maltratado, especialmente por la crítica que podríamos definir como “no comercial”. (Salvo raras excepciones, la crítica se encuentra en poder de señores que por “extrañas circunstancias”, nunca por convencimiento, se han visto situados en la página teatral de algún periódico o revista). Todos sabemos lo que “debería” ser la crítica teatral... bastará leer las críticas que se publican para que sepamos fehacientemente lo que no

debería ser. Hay quien hace química en vez de crítica. Y por último, quiero hacer constar mi más enérgica protesta con referencia a algunos críticos que son elementos “activos” de grupos de teatro y se dedican a realizar la crítica de los demás. Considero que la crítica nunca debe de estar en manos de personas cuya imparcialidad resulta dudosa.

Nuestro balance general, creo, es suficientemente representativo con los nombres de los autores estrenados: Baltasar Rafael Tasis, Porcel, Brossa, Pedrolo, Carlos Riba, etc., entre los catalanes y Arnold Wescker, Ingmar Bergman, Harold Pinter, Albert Camus, Racine, entre los extranjeros. Hemos intervenido en el VI Ciclo de Teatro Latino, Festivales del “Centenario Romea”, actuaciones por toda Cataluña y en Toulouse (Francia). El futuro del teatro Independiente, y dentro del mismo para el TEC, creo que se encuentra en un momento francamente esperanzador. El TEC proyecta para la próxima temporada un replanteamiento a fondo de todos y cada uno de sus conceptos, tanto estéticos, como ideológicos, para poder definirse claramente en su próxima cuarta temporada. Sólo esperamos que causas ajenas a nuestra voluntad no hagan irrealizables todos estos proyectos.

Santiago Sans

1^º. Gogo, teatro experimental independiente es el resultado de la unión de un grupo de jóvenes aficionados al teatro, con carácter no profesional. Pretende realizar una serie de espectáculos teatrales, libre de las presiones —tanto de tipo artístico, como económico— que generalmente imperan en nuestra escena comercial. Las dificultades son todas las que concurren en cualquiera de los llamados aquí “teatros independientes”. Aparte de las ventajas que ello supone, realizar nuevos experimentos teatrales conlleva también el batirse en una pernicioso escasez de recursos. A todo esto es importante añadir que realizar teatro a horas contadas durante la semana —nefasta peculiaridad del *amateurismo*— impide a directores, intérpretes y escenógrafos realizar un auténtico trabajo de investigación y aportación.

2^º. Grandes tentativas, aciertos parciales y pequeños fracasos son los puntos más importantes a la hora de definir la corta historia de Gogo, la pequeña historia de unos individuos que quizá demasiado pronto se ha confiado en ellos. No podemos decir que estamos satisfechos, porque sería una brutalidad y —también— porque no lo estamos. Nos gusta demasiado el teatro, en toda su complejidad, y Gogo trabajará

fuertemente, quemando historia, para que algún día todos podamos estar satisfechos

3º. Difícilmente un grupo teatral se dedica a presentar un espectáculo de vez en cuando; puede ser al mismo tiempo escuela de aprendizaje. A no ser que el grupo intencionadamente proyecte sus actividades en este sentido, instituyendo toda una organización —con competentes maestros—encaminada a dar a los elementos interesados toda la formación que es precisa para poder trabajar en el arte dramático.

4º. No existe espectáculo teatral sin público. No existe "movimiento teatral" si no llega a un público, a un pueblo. En este sentido, Gogo se puede decir que no ha llegado a hacerse del todo; inconscientemente, intuitivamente, se ha ido dirigiendo a un público cerrado, a una pequeña familia de "amigos del teatro" que la gente en general sigue viendo —si es que siquiera los ve— como "amigos de algo imposible". No obstante, a este pequeño público Gogo le ha dado algo indudablemente solo con aciertos parciales; lo que más lamentaría sería oír que, en su conjunto, los espectáculos de Gogo resultan aburridos. Gogo debe replantearse rápida y seriamente este asunto, debe esforzarse para hacer teatro de verdad. Y uno de los principales requisitos es éste: dirigirse a un gran público en el que evidentemente deben incluirse los llamados "amigos del teatro" de que antes hablaba. Con Gogo, la actitud de la crítica ha sido buena, muy buena, si la entendemos dirigida a aquellos que no han visto los espectáculos de grupo. En este sentido, debo agradecer públicamente los favores que la crítica, con su aliento incansable, nos ha hecho. Pero la crítica quizá ha sido mala, muy mala, si la entendemos dirigida a aquellos que se critica. Y digo esto porque, aun cuando la misión de la crítica es informar no precisamente a los "criticados", sino a los "otros", en Gogo somos muy jóvenes y todavía creemos en la crítica, creemos en unos señores que lógicamente deben saber más que nosotros. En este sentido, la crítica me ha parecido falta de rigor unas veces, y otras —con rigor— falta de objetividad. A un actor que ha realizado un trabajo abrumador no se le puede despachar con dos palabras. Un director y más en Gogo, difícilmente podrá ser "discreto". La crítica, en su conjunto, abusa excesivamente de tópicos y frases hechas.

Ricardo Salvat

1º. El Teatro Independiente debe desarrollar sus actividades alejado tanto del teatro comercial de signo burgués —imperante en el país y ejemplarizado por Paso— como del teatro *amateur* que tanto prolifera en

nuestra región catalana —cualquiera de los centros parroquiales—. El Teatro Independiente debe estar desligado de todo condicionante, de toda presión exterior, fundamentalmente económica, y también rehuir el fácil lucimiento de los elementos que componen el grupo. En períodos de fuerte crisis, como el actual, es el Teatro Independiente el único camino posible para trabajar honestamente y plantear el radical cambio social-estético que exige el arte escénico. El Teatro Independiente en España debería hacer lo que ha hecho en Argentina el grupo de Fray Mocho, o en México City, el grupo colectivo de trabajo de Héctor Azar. La historia del Teatro, desde Antoine hasta nuestros días, se ha escrito dentro de los grupos independientes (Antoine, Copeau, el primer Stanislowski, Gordon Craig, etc.), y en España, la parte importante hecha en este sentido fue realizada también en el campo independiente (Adrià Gual, Rivas Cheriff y parte del trabajo de Martínez Sierra, entre otros).

2º. En España en concreto, y dada nuestra actual situación teatral, el Teatro Independiente debe defender todo aquello que olvida el teatro comercial y el *amateur*. Debe estrenar y defender, en todas partes y siempre que pueda, aquellos autores que por razones que sería muy largo enumerar no estrenan ni en el campo comercial ni en el campo del teatro subvencionado. Me refiero a los autores de la generación realista de 1951. En concreto, una de las pocas agrupaciones que trabaja con un criterio profesional dentro del teatro independiente es "Bambalinas". Ahora este grupo ha sido invitado a actuar en Madrid; creo que la obligación de este grupo es la de llevar una obra de un autor español actual,



Cartel de la I Muestra de Teatro Independiente.

por muy importante que sea dar a conocer a los extranjeros. Es en estas ocasiones extraordinarias cuando hay que defender a nuestros autores, por eso creo que en vez de llevar la obra de Candoni *Edipo en Hiroshima*, debería ir con *La vendimia de Francia*, de Rodríguez Méndez o cualquiera de las obras ya estrenadas por "Bambalinas" de autor español.

3º. El teatro independiente debe también renovar toda la manera interpretativa y labor de dirección, eliminando los "tics" del teatro comercial y *amateur* que lastran, por desgracia, el teatro independiente.

Dentro de todos los campos del complejo mundo teatral, el teatro independiente debe ser lo más exigente posible consigo mismo. Eliminar al apuntador —se vea o no—, en cuanto a los actores, deben ser funcionales, no digo genios, pero al menos que sepan hablar, moverse y enfrentarse serenamente con el público.

4º. La crítica, en vez de olvidar como olvida tan descaradamente a algunos grupos, debería mimarlos, en la medida que son el futuro, la levadura y renovación de todo el teatro español. Después de lo que ha comportado estética y socialmente *Vent de Garbí...* y, sobre todo, *Ronda de mort a Sinera*, y después de llevar seis años de apretada vida teatral, pensábamos que nuestra labor no sería olvidada, pero ha ocurrido que en el estreno de *L'encens i la carn* sólo fueron dos críticos... aunque aparecieron cuatro críticas. Respecto al público, el teatro independiente debe tomar una postura absolutamente abierta. Me explico: los grupos independientes no pueden actuar ante un público de abonados y los estrenos deben ser a taquilla abierta, no regalándose más entradas que las de la crítica. Así lo hacemos nosotros y también, por mencionar a otros, Dido Pequeño Teatro de Madrid.

Finalmente, estoy esperando, y por tanto optimista, tras el nombramiento de Víctor Aúz como Comisario de los Teatros Nacionales, lo que ya ha hecho posible que los grupos independientes puedan actuar en programación normal, cuando antes tan sólo lo hacían en escasas sesiones.

Pablo Zabalbeascoa

1º. Creo que es obvio señalar que el propio definido lleva, en este caso, implícita su definición. Basta para ello recurrir al diccionario. Independiente: que sostiene sus derechos u opiniones sin hacer caso de halagos y amenazas. Aplíquese ahora a una Formación Teatral, y ésta quedará, de hecho, claramente encuadrada desde un punto de vista constitucional. Hago hincapié en que se trata de una definición taxa-

tiva y que, por consiguiente, entraña muchos peligros si no se utiliza con conocimiento de causa.

De acuerdo con lo expuesto en la definición, un Teatro Independiente debe estructurarse de forma que sirva sin excusas, y a salvo de cualquier tipo de presión, los propósitos en virtud de los cuales fue constituido. Es evidente que tales propósitos deben ser dados a conocer con absoluta claridad en el mismo momento en que dicho Teatro toma carta real de existencia. Cumplida esta condición, su estructura es completamente libre.

2ª. Es evidente de lo dicho; sus propósitos pueden ser múltiples y por ello recalco que deben declararse de antemano, so pena de dar pie a una ambigüedad de tal medida que acabaría por desconcertar e incluso desacreditar a los propios fundadores. Porque no olvidemos que tanto puede intitularse Independiente una compañía profesional como otra que no lo sea, y que un Teatro Independiente puede lo mismo representar todas las corrientes teatrales del día como simplemente las obras teatrales del autor más cotizado comercialmente.

Sus logros, por tanto, pueden ser enjuiciados con toda la escala de los adjetivos admirativos o peyorativos, porque supuesta cumplida la condición de fidelidad a sus propósitos, no estaremos haciendo otra cosa que juzgar éstos. Conviene aclarar ahora que el término de Teatro Independiente parece haberse puesto de actualidad últimamente, de la misma forma que en épocas pretéritas lo estuvieron Cámara, Club, Ensayo, Estudio, Experimental, etc., etc. La diferencia radica en que estos últimos mencionados se definen con muchísima mayor concreción. Creo que el término se ha empleado completamente a la ligera sin pensar ni por un instante en lo que presupone, y digo esto porque ninguno de los que conozco cumple las condiciones necesarias para intitularse así. Quiero creer, por tanto, que esto no pasa de ser una titulación escogida demasiado alegremente y que en el fondo no pretende ser otra cosa que uno más en la ya conocida serie que se nombran las Formaciones Teatrales no profesionales.

3ª. Admitido que un Teatro Independiente no difiere fundamentalmente de cualquier otro grupo no profesional (los llamo así porque parece que el término aficionado goza de un total desprestigio por razones que no hacen al caso), la formación de sus actores será por tanto análoga a la de cualquiera de ellos. Pero el tema de la formación es realmente espinoso.

Si partimos de la base de que un actor nace, y yo lo creo firmemente, la formación teatral debe estar encaminada a pre-



Proceso a la sombra de un burro, de Dürrenmatt (Foto: Antonio).

parar, desarrollar y mejorar las cualidades innatas del individuo. Esta es, evidentemente, una labor a desarrollar en las Escuelas Dramáticas, pero como en nuestro país tales escuelas son insuficientes y, lo que es peor, en la mayor parte de los casos dejan bastante que desear, ocurre que las compañías no profesionales se convierten en vivero de actores. Llegado este momento, el director se convierte en una persona sometida a una gran responsabilidad, y en razón directa a su propia capacidad, y disponiendo de un criterio sólido y de la necesaria formación, debe ejercer casi una labor pedagógica sobre los actores, permitiéndoles las tomas de contacto con la escena (condición necesaria para que el individuo adquiera seguridad), pero estudiando cuidadosamente el reparto de una obra, para no exponer al actor a un ridículo que va en detrimento del individuo, del espectáculo y, consiguientemente, del propio director. Todo ello contribuye de

manera directa al descrédito de un grupo. Y un grupo debe programar aquello para lo que está preparado con un mínimo de dignidad. El afrontar heroicamente empresas imposibles conduce sólo al descrédito, y queda siempre clasificado como una muestra de impotencia e incapacidad.

4ª. El público teatral en nuestro país, y de modo más acusado en Barcelona, es auténticamente desconcertante. Yo creo que el teatro, en general, tiene efectivamente un público, pero reconozco que resulta sumamente difícil, por no decir imposible, predecir no ya cuándo una obra pueda ser a gusto o le interese, sino cuándo decide acudir al teatro y en virtud de qué consideraciones lo decide. Me resisto a creer en el puro azar, en razones de que ello equivaldría a negar la existencia del grupo teatral. Los grupos no profesionales (el nombre más idóneo para todos ellos creo que podría ser el de Cámara o Estudio) disponen, por lo gene-

ral, de un público diferente, más identificado con los asuntos teatrales, pero también un tanto voluble en lo que a asistencia respecta, y que en el mejor de los casos resulta de cualquier forma insuficiente. Algunos grupos de ideología o tesitura muy exactamente definida tienen lo que se ha dado a llamar su público. Respetando opiniones, no creo que sea ésta la mejor solución, puesto que condiciona el trabajo a sectores muy reducidos y creo que los teatros de Estudio deben tratar de hacer accesible su campo a todos los públicos.

En lo que a la crítica respecta, es forzoso hablar en términos generales, aunque haya casi tantas excepciones como críticos: las unas buenas y las otras malas. En general, no presta con su asistencia toda la ayuda y la atención que debiera. Es evidente que el hecho de efectuarse, las más de las veces, una sola representación, puede dificultar la tarea, pero no lo es menos que su profesión a ello obliga, y está fuera de toda duda que en Barcelona más de un ochenta por ciento de las obras de interés presentadas durante la temporada son debidas a los Teatros que hemos dado en llamar de Estudio. Y, concretamente, en alguno de nuestros rotativos ni una sola de las obras estrenadas por los diferentes Teatros de Estudio a lo largo y ancho de toda una temporada merece un comentario o, siquiera, la mera consignación de su estreno. Por lo demás, no creo en las críticas duras ni en las blandas, sino únicamente en las sinceras y honradas, y éstas son aplicables por igual a los grupos profesionales que a los de Estudio, desde el momento que ambos se someten a un veredicto público.

En mi opinión, esta última temporada ha sido, con mucho, la mejor que los Teatros de Estudio han desarrollado en Barcelona desde hace muchos años, tantos que resulta difícil el remontarse. No es momento ahora de mencionar grupos que están en la mente de todos, ni menos aún señalar acusadoramente fracasos, que también los ha habido. El promedio es francamente elevado, y algunos de los logros francamente espléndidos. Sólo desearía que la mayor parte de los grupos en vigencia (y al decir la mayor parte me refiero a todos los que proceden honrada y sinceramente y se amparan en una real capacidad) pudieran continuar subsistiendo y, que a ellos se unan el mayor número posible, en las mismas condiciones, para bien del Teatro que ni puede ni debe desaparecer.

Yorick, 12 (febrero 1966): 8-10.

ESTATUTOS DE LA FEDERACIÓN DE TEATROS INDEPENDIENTES

El Congreso de Valladolid aprobó, tras amplias y espinosas deliberaciones, los Estatutos de la Federación de Teatros Independientes. Dado su interés, reproducimos los puntos más importantes, dejando su comentario para el próximo número.

Artículo primero.— La A.I.T. es una asociación de Teatros Independientes. Se consideran Grupos independientes aquellos cuya finalidad esencial sea la expansión del teatro y cuyas actividades no están condicionadas por personas o instituciones de las cuales pudieran depender

de alguna forma. Sobre la finalidad del grupo o del condicionamiento a personas o instituciones, será la Junta Directiva de la A.I.T. quien decida, a efectos de admisión de dicho Grupo. Esta admisión será refrendada en su día por la Asamblea General.

Art. 2º.— Serán fines de la asociación:

a) La unificación, simplificación y tramitación de todas las formalidades burocráticas.

b) Facilitar medios de información y de trabajo a los componentes.

c) Establecer relaciones e intercambios tanto a escala nacional como a internacional.

d) Defender los intereses de todos y cada uno de los Grupos asociados ante cualquier organismo nacional o internacional.

e) Exponer al menos una vez al año a la Administración, ante la opinión pública y donde proceda, los problemas y necesidades del teatro español.

f) Conseguir que el teatro como fenómeno cultural sea la expresión de la situación y problemas de la sociedad actual y, por tanto, esté presente en la evolución histórica del país.

g) Cualquier otra función no prevista en los apartados anteriores encaminada a garantizar la actividad cultural y la independencia de los grupos asociados.

Art. 3º.— Para la consecución de estos fines, la asociación contará con las cuotas de los Grupos asociados y con las sub-



Noche de Reyes, de William Shakespeare, por el Teatro Estudio de Madrid, dirigido por William Layton y José Carlos Plaza (Teatro Beatriz, 1967).



El retablo del flautista, de Jordi Teixidor, por Tábano (1970).

venciones y ayudas que puedan obtener sin menoscabo de su independencia.

Art. 4º.— La Asociación estará integrada por todas aquellas Asociaciones teatrales independientes que, habiendo solicitado su ingreso en la misma, queden admitidas por la Junta Directiva a la vista de su historial.

Art. 5º.— Todo Grupo de nueva creación podrá ser admitido por la Junta Directiva, a la vista de sus proyectos en calidad de Grupo adherido, quedando condicionado su paso a miembro de pleno derecho cuando las realizaciones de dicho Grupo fueran consideradas suficientes por la Asamblea General.

Art. 6º.— La inscripción será siempre nominal y en ningún caso se admitirán ingresos colectivos.

Art. 7º.— La Asociación es una Agrupación independiente de ámbito nacional que tendrá su domicilio provisional en Madrid, calle Barquillo, 32.

Art. 8º.— La Asociación está regida por una Asamblea General y una Junta Directiva.

Art. 9º.— La Asamblea General, órgano supremo de la Asociación, estará formada por los representantes de todos los grupos integrados.

Cada agrupación que tendrá derecho a voz y voto está representada por una persona.

Una persona podrá ser representante de varios grupos, siempre que acredite previamente tal delegación.

Art. 16º.— La Junta Directiva estará integrada por:

- Un Presidente.
- Un Vicepresidente.
- Un Secretario.
- Un Tesorero.
- Tres Vocales como mínimo.

Art. 22º.— Además, existirá en Madrid una Secretaría Técnica, cuyo fin será la simplificación de trámites burocráticos, unificación de los criterios de censura y demás trabajos que le encargue la Junta Directiva.

Al frente de la Secretaría estará un Secretario Técnico, que será nombrado por la Asamblea General a propuesta de la Junta Directiva. Este cargo será remunerado.

Art. 24º.— Los grupos obtendrán de la Asociación:

Formación, información, apoyo y relación, siempre que estén al corriente en el pago de sus cuotas y tengan a juicio de la Junta Directiva un efectivo funcionamien-

to, y cumplan las obligaciones que se derivan de estos estatutos.

Art. 25º.— Esta Asociación se entiende creada por tiempo indefinido, si bien se procederá a su disolución por acuerdo de las dos terceras partes de las Agrupaciones Asociadas.

En caso de disolución, actuará como comisión liquidadora la última Junta Directiva.

Disposición transitoria.— En lo que no está contenido en estos estatutos, se estará a lo dispuesto en la Ley de Asociaciones.

En la última sesión del Congreso se acordó designar como miembros de la Comisión promotora de esta Asociación, a los siguientes:

Presidente: María López, directora del Teatro Estudio de Madrid, Barquillo, 32. Madrid.

Vocales: Ramiro F. Oliveros, director del Grupo Nasto; Manuel Príncipe, director de la Agrupación Dramática del Arte; Alvaro Guadaño, director del Grupo de Teatro La Barca; Ricardo Doménech, ensayista de teatro.

Yorick, 20 (noviembre 1966): 4.

EDITORIAL

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Hace tiempo que estábamos en la idea de "programar" un número de *Yorick* dedicado al teatro independiente. Consideramos esta faceta del hecho teatral como algo sustancioso —necesario para la buena marcha del teatro y me refiero a un teatro ágil, vivo, reflejo de una época, del hombre en sí mismo y de su circunstancia envolvente— y, concretándome a España, como una realidad presente y palpable. Los términos "independiente", "aficionado", "no profesional", "vocacional", etc., llegan a confundirse

entre sí. Las fronteras que lo delimitan del llamado "comercial" no son fáciles de trazar y en más de una ocasión pueden interferirse. Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que en esta España teatral de nuestros pecados hay un teatro comercial vacío, rutinario, falto de ambiciones y propósitos, frente a un teatro preocupado, consciente de lo que es y "debe ser" el arte teatral impuesto en su condición de abanderado de unas ideas y de unas posiciones. Es este teatro el que nos interesa ahora. De él queremos hablar, centrando sus problemas, recogiendo sus voces, viscerándolo. Hay que afirmar que al margen del teatro de Paso, Calvo Sotelo, Mihura, Casona, López Rubio, Alonso Millán, etc., está el de Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez, Olmo, Gala, Muñiz, López Aranda, puntos de mira de autores que llegan ahora como Bellido, Manolo Mediero, Alberto Miralles, Pérez Dann y tantos otros de reciente primera obra que les hace dignos de atención.

Pensamos que el tema del teatro independiente era apto para lanzar nuestro anual número doble, pero la realidad nos hace desistir. La abundancia de material exige esa amplitud y al mismo tiempo algunos de los colaboradores del mismo han pedido, para mejor afirmar sus respectivos trabajos, unos días más para entregarlos. A la vista de todo ello y a fin



El último gallinero, de Manuel Martínez Mediero, dirigida por Luis María Iturri (Teatro Marquina, 1970).



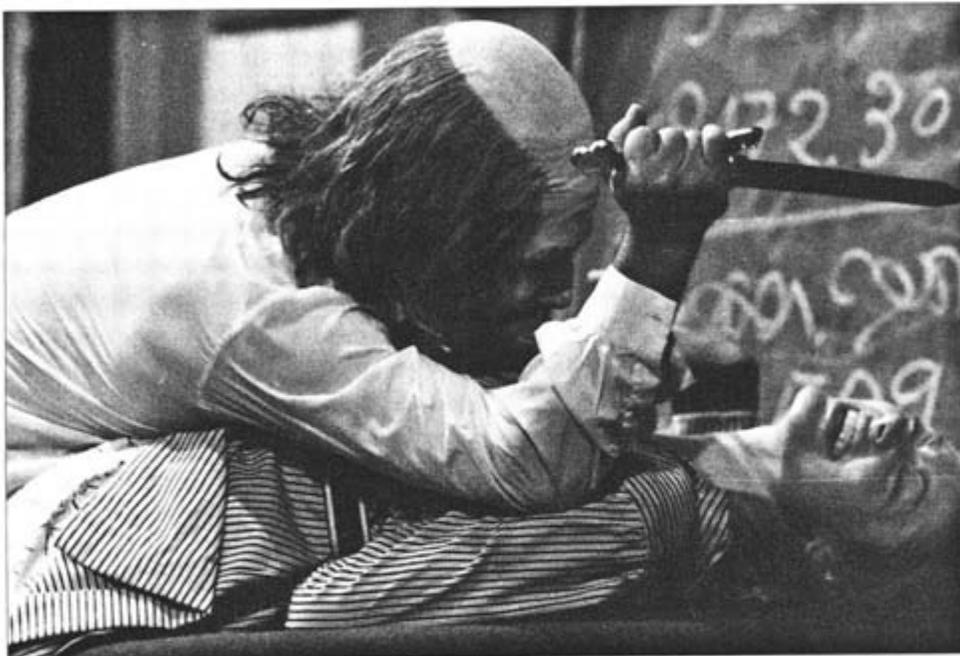
Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: *tú*, de Jesús Campos García, por Taller de Teatro, con dirección y escenografía del autor (Teatro Alfil de Madrid, 1975).

de no demorar la aparición de la revista, hemos pensado desglosar el número extraordinario en dos igualmente dedicados al teatro independiente. Creo que la visión será más clara porque ya esta primera parte lanza una serie de interrogantes y problemáticas que próximamente habrán de encauzarse a la respuesta y la posible, acaso posibles, soluciones: ¿debe el actor independiente rechazar un papel por motivos éticos? Los grupos independientes ¿han de regirse libremente o supeditados a una ideología? ¿Es el teatro independiente un paso hacia la profesionalización?

Yorick apoya y estimula esta parcela del teatro español porque cree que en ella está la semilla que ha de renovar profundamente el gran mare magnum en que está inmerso nuestro teatro. Si hay autores nuevos en España, aunque su posibilismo sea casi nulo. Para centralizarlos hay primero que reorganizar, que superar muchas absurdas estrecheces, hay que vitalizar puntos de partida —escuelas de teatro, por ejemplo. El desglose del tema T.I. aconseja dejar para el segundo mi punto de vista acerca del Instituto del Teatro de Barcelona—. Pero que no se nos diga que no estrenan porque no existen.

De alguna forma hemos de referirnos —y más adelante abiertamente— a un movimiento del T.I. "off Barcelona" que puede resultar trascendente. Algunos de estos grupos independientes, en principio GoGo, Bambalinas, T.E.C. y G.T.I., se van a unir y a formar una temporada conjunta en un teatro de las afueras de la ciudad. Es algo insólito en nuestro panorama escénico, pero lleno de sugerencias positivas. La plasmación de la idea y su posterior realización dará como consecuencia inmediata una auténtica labor —en todo su extenso sentido— a cargo del teatro independiente. Desde hace varios años he perseguido unas reuniones entre los grupos independientes que al final cuajaron, y de ellas está a punto de salir esta importante decisión que ya Federico Roda apoya desde las páginas del semanario *Destino*, y que esperamos merezca la ayuda de otros muchos. De todo ello nos ocuparemos en el próximo número y también del I Premio Nacional de Teatro Sitges, manifestación peculiar que nace en olor de polémica.

Yorick, 25 (1967): 3.



La Ilici, de Ionesco.



LOS PARIAS DEL TEATRO ESPAÑOL O LAS RAZONES DE UNA CRISIS (I)

DAVID LADRA

Existen miembros de grupos amateurs que parecen sentirse contentos de esta situación suya. Reconocen —y esto yo lo he oído más de una vez— que son los parias del teatro español, pero consideran, al mismo tiempo, que eso es precisamente lo que deben ser, lo que les da valor, importancia y significado. Lo triste del caso es que si hay en el mundo un reaccionario integral, químicamente puro, ése es precisamente el paria que se muestra conforme con su situación de paria ("Situación del teatro no profesional en España". Ponencia

de Ángel Fernández Santos leída en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid).

El teatro independiente. La generalidad de la cuestión no permite, al pronto, un abordaje fácil. Es como llegar al centro de un monolito, aunque la comparación no es dichosa. Al fin y al cabo, no sería más que labor de pico, en línea recta. Pero lo que tenemos ahora ante nosotros es una estructura física gigantesca, atomizada e irregular, de apariencia ciclópea y contenido sospechosamente hueco, de tarde en tarde relleno. Por demás, en perpetuo movimiento. Como una preparación microscópica en que innumerables —¿infinitos?— corpúsculos se unen y separan a una velocidad vertiginosa, difícil —¿imposible?— de aprehender. Basta de metáforas. Llega aquí el temido momento —temido por su obstinada repetición— de confesar que el tema no cabe en unas pocas cuartillas, escritas con cierta premura; de que su magnitud, su importancia, tanto en espacio como en significación, serían merecedoras de un libro. Todos estos ambiciosos proyectos quedan en charla de café en cuanto esa pretendida historia no alcanza nunca la cohesión necesaria para serlo y se vino quedando en el sucedáneo de la crónica, de la gacetilla, de las dos o tres líneas de periódico de tarde en tarde y, en la mayoría de los casos, en algo tan perecedero como

es la transmisión oral. Volviendo así —una vez acallada la voz de la conciencia— a los límites del artículo, interesa, para llegar a comprender la actual situación del teatro independiente, seguir el hilo cronológico tan solo como andamiaje ordenador al que acompañen —bifurcándose de él o corriendo paralelamente— unas notas que, en ciertos momentos, intentan reflejar la imagen de lo que fue, y por tanto de lo que es, y por tanto de lo que será, si es que es. Última anotación a esta ya larga entrada: el punto de vista es meseteño, desde Madrid. Sin ninguna duda, el desarrollo del teatro independiente catalán no ha seguido ni sigue el mismo camino, ya que, como veremos, el máximo condicionamiento del teatro independiente madrileño es que convive —en régimen parasitario, desde luego— con una gran entidad que se denomina a sí misma teatro español y que, como todos sabemos, cabe todo él holgadamente en la capital. Lo que, más que síntoma de vastedad de éste, lo es de estrechez de aquél.

Arranque. Los dos teatros

Una de las innumerables ventajas que los hombres extraen de las guerras es la de utilizarlas como hitos del tiempo. Así, nos vamos a referir ahora a los posteriores años de la guerra civil. Como es mi caso, muchos de los lectores de estas líneas no conocieron *de visu* el teatro comercial de aquella época. Pero los testimonios son concordantes e, incluso hoy en día, aparece de vez en cuando algún renqueante residuo por los escenarios de los teatros de la clase B, el Maravillas, el Cómico... Fue aquel un teatro de epígonos. Unos autores, siempre repetidos, a cuyos oídos no llegaba más que el eco desprovisto de resonancia de una sala silenciosa. Unos actores criados en la alta escuela de la declamación, con una mediocre formación psicológica. Unos directores... inexistentes; dirigía el primer actor —que para eso era quien formaba la compañía— fundándose en unos principios tan simples como eficaces: él delante y los demás, en fila, detrás. En definitiva, un cuadro desolador. Hasta tal punto que el teatro, que tal vez lleva inherente cierto escatológico sentido de rito asegurador de su permanencia a través de los siglos, tuvo que poner en marcha las defensas que le permitieran sobrevivir. Tal vez del carácter catacumbico de estas defensas proceda la oscuridad que caracteriza la formación de los primeros grupos no profesionales. Procedentes, sin duda, de la clase "ilustrada" a la que, por entonces, se llegaba con ir aprobando el bachillerato, y de la universidad a través de los grupos que en ésta se iban formando y que más tarde recibirían la sicalíptica

denominación de "teus". Así justificada su existencia por la ley de los hechos, desarrollándose con más rapidez y más auge que el decrepito teatro de todos los días, allí estaba la realidad, por los años cincuenta, de un teatro independiente de Madrid.

Una cuestión de nomenclatura. Definición

Ya tenemos, pues, teatro de cámara y ensayo, independiente o no profesional, nombres que fue tomando con el tiempo y con los que ahora se conoce indistintamente. Merece la pena detenerse un momento para caer en la cuenta de la progresiva radicalización de sus denominaciones. Teatro de cámara, teatro de ensayo, dos términos que cuadran bien a aquella primera época de neófitos; términos un poco humildes al mismo tiempo, de disculpa, pero definitivos de un estilo propio, afirmativos. Teatro independiente, denominación más bien irónica cuando nos paramos a pensar que este teatro "independiente" es, sin duda, aquel de nuestro mundo teatral sujeto a las mayores dependencias; término posterior —avalado por el ejemplo sudamericano— cuya propia afirmación se hace por medio de una disyuntiva planteada, ya no paralelamente, sino frente al teatro comercial. Por último, esta denominación contemporánea de teatro no profesional, término de total ruptura, de negación definitiva, que

la crítica viene utilizando como revelador altavoz de las miserias de tal teatro. Adelantando acontecimientos, me parece evidente que, en ese camino discrepante del recorrido por el teatro comercial, la primera bifurcación terminológica —cámara e independiente— responde a una época, a una concepción de plenitud, de dominio, y la segunda —independiente o no profesional— a una nefasta equivocación que puede llevar a este teatro a una aniquilación poco menos que definitiva. Claro que todas esas disquisiciones, en el fondo, no demuestran nada. Son jalones dejados por el teatro independiente en su cotidiano hacerse y que yo, desde mi momento, intento interpretar a mi manera, tal vez nada objetiva.

De los tres nombres escojamos, para entendernos, el de independiente. En buena lógica, viene ahora el preguntarse: ¿qué es teatro independiente? Hasta aquí no podríamos decir otra cosa que "un teatro que no es comercial y que nació como una reacción ante éste". No es mucho, pero para satisfacer esta manía definitoria podríamos traer aquí la definición que dio, allá por los primeros años sesenta la Federación Argentina de Teatros Independientes. Tratándose de definiciones, ésta puede ser tan buena como cualquier otra: "Denominanse teatros independientes a las instituciones organizadas, de actividad teatral permanente y de bien público, que persigue como finalidad fundamental la difusión popular del buen teatro a través de un repertorio que acredite valores y manifesta-



Espectáculo Pinter (Teatro Beatriz, 1966). (Foto: Gyenes). 149



Androcles y el león (Teatro Beatriz, 1967). (Foto: Antonio).

ciones afines a la cultura general, mediante realizaciones renovadoras, a las que no mueven fines comerciales, pudiendo sus integrantes subvenir a sus necesidades sin que el lucro sea el objetivo de su labor, que no dependan de empresarios y estatutos". No es difícil trasladar esta definición al teatro independiente español. Salvo los reparos que en un crítico objetivo podría provocar la aplicación o no aplicación real que llevaron a cabo de las expresiones "actividad permanente", "bien público", "difusión popular" o "realizaciones renovadoras" —que no es pequeña salvedad— la gran mayoría de responsables de nuestros teatros independientes en la época en que se hizo tal definición, la habrían suscrito gustosos.

La base. Los medios

Los caminos difíciles como lo fue el de nuestro primer teatro independiente necesitan, al parecer, para recorrerse de una mística, de una idea fija, de un ejemplo. Todo ello lo tuvieron estos pioneros en la experiencia francesa de entre guerras. Particularmente en el *Vieux Colombier* de Copeau, en el "cartel des quatre" con Jouvet, Baty, Dullin y Pitoëff y, a través de ellos, en las teorías de Appia y Craig. Veían en Copeau, por ejemplo, al creador no sólo de un teatro distinto, sino de un concepto diferente de la totalidad del teatro. En su depuración de la escena, el director francés había llegado a una total sobriedad, sobriedad que, por otra

parte, estaba muy de acuerdo con la escasez de los medios de sus por entonces seguidores. Es innegable que de estas fuentes nació el "espíritu" de los mejores teatros independientes. Y con el espíritu, una serie de conocimientos de índole técnica que fueron, por largo tiempo, su exclusivo patrimonio, la clave de su superioridad —puesto que la hubo y efectiva— sobre el teatro comercial. En efecto, a través de los directores franceses, se llegó a la teoría —y, desgraciadamente, no a la práctica— de la distanciación, palabra mágica, panacea, *verfremdung*, ábrete sésamo, de todo el teatro de Brecht para algunos ingenuos. Y por los directores germánicos, a un nuevo concepto de la disposición de los actores en escena, de la iluminación, de la escenografía corpórea.

¿Con qué autores, con qué obras llevar a cabo la labor? Ya nos es conocida la desolación de nuestros escenarios en este aspecto. La renovación teatral, de llevarse a cabo, no podía serlo con autores fundamentalmente tradicionales. Había que buscar fuera. Y se hizo. Ni que decir tiene que la búsqueda fue apasionante para quien la realizó y, sin duda, uno de los rasgos positivos de este teatro nuestro fue la ampliación de un repertorio que se asfixiaba en su pequeñez. De la mano de los teatros independientes aparecieron decenas de autores por entonces casi inéditos en nuestros escenarios: Pirandello, Miller, Williams, Wilder, Beckett, Ionesco... Ahora bien, si su trabajo en lo referente a nuevos

autores fue, a pesar de grandes lagunas debidas muchas veces a la implacable censura imperante —dependencia primera— un trabajo inmejorable, no ocurrió otro tanto en lo referente al fin último: la renovación escénica. Los grandes fantasmas que asolaban este tipo de trabajo ya estaban presentes en aquel momento: falta de local fijo con la correspondiente vida itinerante, falta de remedios económicos, insuficiencia de público. Pero ya que los medios materiales eran prácticamente idénticos a los actuales, o sea, casi inexistentes, se trata de decir aquí que si, por entonces, la idea de lo que había que hacer estaba más o menos clara, fue la crisis de esta idea lo que precipitó la actual situación.

Resonancia. Limitaciones

De esta "edad de oro" de nuestro teatro independiente ni nos quedan, es cierto, más que unos testimonios. Una vez más, las representaciones "de una noche... y gracias" constituyeron la norma de diferentes grupos. Algunas líneas en las secciones de los diarios —más que ahora, por cierto—, artículos en las revistas culturales y universitarias, algunos programas de mano ya viejos, algún recuerdo y —más abajo nos ocuparemos de ello— el primer paso de muchos de nuestros profesionales de ahora. Entre tantos nombres, y a diversos niveles de profesionalidad de sus componentes: "Los juglares", de Suárez Radillo, "La Barca", de Alvaro Guadaño, los "Teus" de Derecho y el Ingenieros Industriales con Azpeitia, el intento del "Grupo de Teatro Realista" (GTR) con Sastre y de Quinto, el "Teatro Aguilar" y, sobre todo, "Dido, pequeño teatro" dirigido por Josefina Sánchez Pedreño. Sería agotador establecer la lista completa de sus espectáculos. Obras de Genet, Osborne, Strindberg, Pinter, Olmo, Vian, Frisch... Una enumeración no da idea de lo que el aparentemente ya desaparecido teatro constituyó en la vida teatral madrileña. Llevó a cabo una labor informativa de primer orden. Pero no por esnobismo, que es falso sentido de la oportunidad —oportunisto—, sino con un verdadero discernimiento de lo que era importante o no. No se limitó a esto su trabajo sino que mantuvo un nivel profesional que sus congéneres no igualaron jamás. A estas alturas surge la duda de saber si estas líneas sobre el teatro independiente no deberían haberse referido todas ellas a Dido, que en la corta temporada del GTR en 1961 —*El tintero*, de Carlos Muñoz, *Vestir al desnudo*, de Pirandello y *En la red*, de Alfonso Sastre—, sintetizó nuestro único y verdadero teatro independiente.

Yorick, 25 (1967): 9-10.

LOS PARIAS DEL TEATRO ESPAÑOL O LAS RAZONES DE UNA CRISIS (II)

DAVID LADRA

Vampirismos

Aquí se van a relatar hechos de una importancia capital en esta historia. Y es que el teatro comercial seguía su marcha, silenciosa y un tanto amodorrada. Sábados y domingos le costaba atraer a sus locales a aquellos centenares de personas que abarrotaban los cines de la Gran Vía. El resto de la semana, se representaba en una soledad poco menos que absoluta. Pero, ya que se sabía desde mucho tiempo atrás, la razón era que el teatro



Cuento para la hora de acostarse, por el Teatro Estudio de Madrid, con dirección de Renzo Casali (Teatro Beatriz, 1966).



T.E.U. de Sevilla. (Foto: Martín Santos Yubero).

estaba en crisis, nadie iba al teatro y, como pasaba con los cafés, los teatros se derribaban para edificar bancos en su lugar. Al fin y al cabo, al teatro le había pasado su hora. Desde luego, nadie pensaba por aquel entonces en que los grupos independientes pudiesen sustituir algún día a las compañías titulares. Nadie, salvo, como es natural, los grupos independientes. Ahora bien, esta sustitución se hacía imposible por razones esencialmente económicas. Aunque, también por razones económicas, muchos de los componentes del teatro independiente, universitarios a media carrera, antiguos estudiantes decididos a ser actores, necesitaban afincarse en el teatro comercial. Hay que decir que la mística no llegó nunca al grado de infundir una insuperable repugnancia por el "otro" teatro. Además, en ese otro teatro estaban los medios, pocos, pero por lo menos, suficientes. Así, sin querer confesárselo, el teatro independiente fue la cantera del comercial. Poco a poco entraron en lo que se llama "mundo de nuestra escena" —bien pequeño mundo, por cierto— los mejores actores, los mejores directores de los grupos independientes. Y, naturalmente, empezaron a revelar sus secretos. Sólo que lo que antes nacía con dificultad ahora fructificaba casi instantáneamente. Fuera telones pintados, conchas de apuntador y candeliejas. Escenografías cambiantes y una mayor dotación de focos así como delicados vestuarios vinieron a cambiar el panorama. Y, más tarde, a medida que la censura aflojaba, también llegaron los nuevos autores, las nuevas obras. Parásito por un momento, el teatro comercial tomó del independiente las fuerzas necesarias para su propio Plan de Desarrollo. En 1957, existían en Madrid trece teatros, en 1967 veintidós. Nueve teatros más, ya no locales destartados, sino

salas funcionales bien tapizadas y alfombradas. La nueva burguesía madrileña no se hizo de rogar. De nuevo adoptó al teatro y de tan noble gesto nace el "resurgir" de nuestra escena. El teatro comercial lo tomó todo del independiente. Todo, menos, como era de esperar, su espíritu.

Crisis

El camino del teatro independiente se acaba —esperemos que momentáneamente— aquí. Sangrado continuamente de sus mejores elementos, se va reduciendo cada vez más a unos pocos "teus". Deja de ser necesario incluso para la promoción de futuros profesionales. En efecto, el Real Conservatorio de Arte Dramático y la Escuela Oficial de Cinematografía empiezan a suministrar los efectivos necesarios. En cuanto a los "teus", la situación de la universidad no parece ser la más propicia a la concentración necesaria para llevar a cabo una labor teatral continuada —concentración que, por otro lado, sería escapismo de los verdaderos problemas— y, considerándose inútiles, se disuelven, lo que es otra forma de escapismo. En esa falta de continuidad reside evidentemente el gran fracaso de los grupos independientes. De ella proviene el bajo, bajísimo nivel, de casi todos sus espectáculos en la actualidad. En 1964, Ricardo Doménech escribe en *Primer Acto*: "Yo sé que las dificultades con que hoy tropieza el teatro no profesional son —y me parece que no exagero— innumerables. Lo son en Madrid, donde la vida de estas agrupaciones se desenvuelve en condiciones materiales y formales nada propicias a una labor teatral rigurosa, continuada. Puede afirmarse que el pulso del teatro no profesional es muy bajo, y que para que encuentre su latido 'normal', para

que llegue a estar 'en forma' necesita urgentemente de una reanimación".

La crisis está declarada. En realidad, lo estaba ya desde mucho antes. Con plena conciencia de la gravedad de su situación, no tanto de sus causas, los grupos independientes se preguntan por su futuro. Es el momento de las reuniones, de los coloquios, de las federaciones. Primeras Jornadas de Teatro Universitario celebradas en Murcia en diciembre de 1963, clausuradas con unas brillantes conclusiones nunca aplicadas. Existían por entonces en España más de un centenar de "teus". Hoy, difícilmente se contaría la mitad. Otro intento fallido fue la Asociación Independiente de Teatros Experimentales (AITE). La federación de "teus" de Madrid que intentó constituirse el año pasado no salió adelante. Hoy existe otra convocatoria, la de la Federación Nacional de Teatros Independientes, cuyo presidente es María López, directora del Teatro Estudio de Madrid. No cabe duda de que la solución, o parte de ella, está en esa unión, pero habrá que pensar, ante tantas dificultades para conseguirla, que todo proviene de que sus propios posibles miembros están desunidos en cada grupo.

Profesionalización: primer interrogante

Existen ahora en Madrid, aparte de algunos supervivientes de los viejos tiempos cuyas actuaciones se hacen cada vez más esporádicas, varios nuevos grupos que pueden ser clasificados —con la aproximación propia de esta clasificación— como no profesionales. A riesgo de dejarme alguno, cito el Nuevo Teatro Experimental (autores: Pinter, Gogol), de Daniel Böhr, Los Goliardos (Pinget, Arrabal, Beckett, Mrozek), el Teatro Estudio de Madrid (O'Casey, Dürrenmatt, Shakespeare) y algún otro que pueda salir de la Escuela de Arte Dramático más los que se forman esporádicamente. En resumen, muy pocos grupos. Relacionados todos con los actores con cierta preparación —TEM, Conservatorio, EOC—, pueden superar las inconcebibles interpretaciones a las que nos estábamos acostumbrando. El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo puede ayudarles, como, de hecho, ya lo hizo la temporada pasada con los tres grupos antes citados. De modo que existen ciertas posibilidades. Posibilidades inabundantes hasta que estos grupos no profesionales no se decidan a enfrentarse decididamente con su profesionalización: es necesario, en primer lugar, tomar conciencia de la responsabilidad de hacer teatro. Directores y actores responsables que no formen un grupo para mariposarse a su alrededor, llegar un día o dejarlo al otro, o imitar ciertos histerismos de mal llamados profesionales que terminan con el grupo.

Ahora bien, con la aceptación por cada miembro de su responsabilidad no termina la profesionalización. La definición de la Federación Argentina de Teatros Independientes queda coja e inhabilita cualquier acción al soslayar el problema de la retribución del actor y del director. A este respecto, Osvaldo Dragún declaraba en una entrevista concedida a Álvaro del Amo y Carlos Rodríguez Sanz en *Primer Acto*: "Ha habido una confusión durante mucho tiempo y es la de creer que un grupo independiente era un grupo donde no se cobraba. No cobrar no es ninguna virtud; es indudable que la gente que hace teatro, debe vivir del teatro". Luego, responsabilidad y retribución de acuerdo con esa responsabilidad deben ser las bases de un nuevo comienzo del teatro independiente de Madrid. Ahora bien, ¿qué relación podría establecerse entre los dos teatros, comercial e independiente? Cuando éste daba sus primeros pasos, fue para el comercial un teatro consentido. Ahora que asistimos a una revitalización —aunque sea tan sólo formal— del teatro comercial, ¿va a permitir éste que un cuerpo extraño se introduzca en su estructura? La respuesta, *a priori*, es negativa.

Segundo y último interrogante

Conseguida la profesionalización y vistas las dificultades para entrar a formar parte no vergonzante del teatro español, el primer problema de un nuevo teatro independiente —y si profesional— deberá ser, antes de buscar el modo de tomar el camino difícil reventando aquella estructura, buscar el modo de no tomar el camino fácil, esto es, de no comercializarse. En la

entrevista antes citada, Osvaldo Dragún añade: "El teatro independiente lo que trajo, en un momento dado, era una temática que el teatro comercial no lograba, al mismo tiempo que la creación de un público que no existía. Llegó un momento en que este público exigió de todos los teatros esta misma temática. (...) En este momento lo más importante que hay en el teatro argentino es la mentalidad del teatro independiente, aunque los grupos sean profesionales". No cabe la menor duda de que este resultado no lleva camino de realizarse en nuestro país por muy diversas razones estructurales. El teatro comercial se encuentra perfectamente donde está, una vez más, inmóvil, impermeable a toda mentalidad que no sea la archiconocida empresarial. Pero, seamos sinceros, ¿es que acaso existe, aquí y ahora, una auténtica mentalidad de teatro independiente?

Para terminar, las conclusiones no son excesivamente esperanzadoras ni tan siquiera como orientación. Una meta concreta a alcanzar es, sin duda alguna, la profesionalización. Sin ella, el grupo independiente, a la larga, se separa, no existe. Ahora bien, ¿a dónde puede llevarle esa profesionalización? Si se integra en las estructuras generales de nuestro teatro se comercializa, y pierde las características con que fue creado. Si no se integra, tal vez se separe o —aquí es donde hay que hacer la puja— tal vez no, constituyendo un ejemplo aún inédito. Y, antes de nada, la necesidad de crear una nueva mentalidad.

Y a pesar de todo —o tal vez por todo esto— vale la pena intentarlo.

Yorick, 26 (1967): 13-14.



Parece cosa de brujas, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, por el T.E.U. de Murcia.



Mambrú se fue a la guerra, de David Rabe, por el T.E.I., con dirección de William Layton (Pequeño Teatro Magallanes, 1974). (Foto: Demetrio Enrique).

LA CRÍTICA PROFESIONAL ANTE EL TEATRO INDEPENDIENTE

MARTI FARRERAS

El firmante tiene muchas dudas sobre la profesionalidad de su labor crítica en diarios y revistas, y las mismas o más sobre las características y definición de lo que corrientemente catalogamos como teatro independiente. Si al decir independiente lo que entendemos es "no

comercial", vaya ya, de entrada, mi más rendida simpatía y admiración, porque en el teatro no comercial está el vivero —es un hecho— de todo el proceso evolutivo del arte dramático; y no hay crítica, profesional o no profesional, que pueda negar la evidencia.

La evidencia, que resulta condición óptima en cualquier esfera, no iba a constituir una excepción en la del teatro, manifestación que exige y precisa, para alcanzar una auténtica plenitud, de un abundante "humus" de libertad. Si independencia es sinónima de autonomía, soberanía, libertad, es innegable que su eficacia puede ser decisiva; si resulta serlo de inconexión o insolidaridad, ya es lícito, nos parece, formular algunas reservas.

La crítica, por muy profesional que sea, si es una crítica responsable dedicará al teatro independiente una viva atención. Sabe, le consta, que en el irreductible espíritu de búsqueda y renovación que caracteriza ese teatro no profesionalizado se encuentran los gérmenes de todo posible

desarrollo ulterior. Tiene conciencia de que el teatro independiente ejerce en todo momento un papel de alertado vigía y en no pocas ocasiones de tremendo y saludable revulsivo. Su irresponsabilidad empresarial, digámoslo así, le permite aventuras y riesgos que serían mortales para el teatro planteado desde un ángulo de explotación comercial, lo que condiciona su tono, experiencia, realizaciones y posibilidades.

El teatro de empresa, no hace falta repetirlo, está condicionado por numerosos factores de índole diversa, pero sin duda de un modo acuciante por los de tipo material. Se plantea en todo momento apriorísticas exigencias, de las que en cambio está del todo a salvo el teatro independiente. Cuando éste es germen, fermento y toque de alerta, y aquél esforzado tornavoz para divulgar el esfuerzo y la tentativa a unos más vastos ámbitos, uno y otro cumplen, con bastante exactitud, su cometido.

Lo que más puede atentar al espíritu del teatro independiente es, creo yo, la presencia en su formulación de algún elemento



Pasodoble, de Miguel Romero Esteo, por la compañía Ditirambo. (Foto: Demetrio Enrique).

que condicione en exceso sus actividades. Así, a menudo, resulta que la independencia de esas tentativas dramáticas es una independencia muy *sui generis*. En actitud muy juvenil y revolucionaria, el planteamiento responde a una concreta ambición de independizarse de la taquilla. Es una postura idealista que merece todos los respetos. Pero una vez alcanzada esa independencia inicial, no se vacila en adscribirse en tendencias o actitudes en clara contradicción con el propósito implícitamente formulado. Un teatro independiente que sólo cultiva un género o tendencia teatral, que se aplica de un modo exclusivo a las obras que responden a una temática social o política concretas, puede ser del mayor interés; pero, lo de independiente, vamos a dejarlo.

La crítica, si es honesta y responsable, ha de detectar la presencia del buen teatro allí donde se encuentre. De antemano ya sabe que los grupos independientes son, por definición, los que le brindan mayores garantías de inquietud, curiosidad y ambición, y ello sólo bastaría para dedicarles una atención preferente. Pero también sabe que el afán de experimentación, la vivacidad y la exigencia intelectuales raramente están aliadas a un nivel de realización estimable. Se trata, casi siempre, de

grupos modestos, que se ven forzados a trabajar un tanto improvisadamente y que traicionan en muchos aspectos —inalterablemente en el de la interpretación— su profesionalidad. La crítica puede y debe valorar tales circunstancias, está obligada —creo— a hacerse una composición de lugar. Si, por el contrario, quiere medirlo todo por un mismo rasero, será arbitraria e injusta y no podrá valorar potencialmente muchos esfuerzos que en verdad lo merecen.

La crítica profesional en los diarios está sujeta a limitaciones en muchos aspectos y no puede soslayar abiertamente un engranaje socioeconómico que dicta constantemente sus condiciones, pero ello no impide que preste atención y aporte su ayuda, su estímulo, a todas las tentativas que lo merezcan. Ciertamente, que una representación única —con la frecuente fatalidad de sus coincidencias de fechas, en locales punto menos que secretos la mayor parte de las veces— se vea reflejada en las páginas del diario con la extensión que bien puede darse el caso merezcan, resulta muy improbable. Pero el crítico encontrará la ocasión para hablar de ello con el detenimiento indispensable, si preciso fuera, desde las páginas del semanario o revista, que resultará vehículo más idóneo o cuando menos de más fácil utilización.

El teatro independiente ha de cumplir una tarea de vanguardia, ya de por sí

importante. Pero ha de esforzarse también en servirla lo más ajustadamente posible. Los mejores propósitos, las más firmes antenas, el espíritu de más exigente selección, no alcanzarán por ellos mismos a posibilitar una representación válida. Sin el respaldo y el apoyo de una modesta y tenaz aplicación, en los diversos aspectos materiales que concurren al acto de poner en pie una comedia en el escenario, el esfuerzo resultará punto menos que baldío. El teatro es representación, y si la representación es mala o mediocre las más nobilísimas promesas servirán de bien poco.

Tenemos, pues, en los grupos independientes, una célula importantísima de nuestro movimiento teatral. Pero, para que su labor sea eficaz y pueda ser valorada debidamente, se ha de encontrar la fórmula para que puedan superar el ostensible déficit que acusan en muchos aspectos. Toda la política de subvenciones, a ellos debiera estar dirigida. Entonces, su talento, su ambición, su entusiasmo y su independencia —que ha de ser defendida contra viento y marea— encontrarían los cauces indicados para, superadas las deficiencias de una envidiable, pero también a veces peligrosa, falta de profesionalidad, poder dar el gran teatro que todos deseamos.

Yorick, 25 (1967): 8.



Oratorio, de Alfonso Jiménez Romero, por la compañía Teatro Lebrijano, dirigida por Juan Bernabé (II Festival Internacional de Teatro de Madrid, 1971).

FEDERACIÓN DE TEATROS INDEPENDIENTES (DENOMINACIÓN PROVISIONAL)

La iniciativa de su formación partió de I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón, en septiembre de 1963. Sanchis Sinisterra, de Valencia, continuó el estudio de la formación de esta posible Federación.

En octubre de 1965, se celebraron en Córdoba unas Conversaciones Nacionales sobre Teatro. Allí se siguió puntualizando sobre esta necesaria Federación. Martínez Bjorkman, asesor jurídico, sería el que continuaría con el estudio de todo lo acordado en estas nuevas conversaciones.

Y ya llegamos al año pasado (octubre de 1966), y en el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo, en Valladolid, se volvió a abordar este problema. Allí se redactaron unos proyectos de estatutos provisionales y se nombró una Comisión Gestora, presidida por María López Gómez (TEM) e integrada por Ángel Fernández-Santos (Los Goliardos), Álvaro Guadaño (La Barca) y Ramiro F. Oliveros (Nastor).

Misión de esta comisión

Hacer un llamamiento a todos los grupos de teatro que participaron en Valladolid, para que se inscriban con su cuota correspondiente, enviándonos un impreso —que previamente se les ha mandado— con datos de su grupo y labor realizada en los últimos años. Simplemente es para tener un contacto con ellos, y conocer algo de su labor. Todos los grupos de teatro que lo deseen, pueden inscribirse como “adheridos”, y en el próximo Congreso de Teatro quedarán admitidos dentro de la Federación. El domicilio provisional de esta Comisión Gestora está en Barquillo, 32 (T.E.M.), Madrid.

Redactar —a la vista de lo hecho en Valladolid— el Proyecto de Estatutos, es decir, darles forma jurídica legal, de lo cual se ha encargado el abogado don Nicolás Rodríguez González. Y recibir el apoyo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que pueda ser acogida dentro de la Ley de Asociaciones. En estos momentos, don José María García Escudero —que ha acogido con gran interés y cariño la idea de la formación de dicha Federación— tiene el informe completo, y esperamos que en breve plazo podamos

decir que la Federación ya está dentro de la Ley de Asociaciones.

En el momento que esto esté conseguido, convocaremos un nuevo Congreso de Teatro, que bien pudiera ser en Sevilla, Talavera, o volver a Valladolid. Será en la ciudad en donde encontremos ayuda. Y allí expondremos todo lo realizado. Se nombrará la Junta Directiva y se decidirá el lugar donde va a residir esta Federación. Siempre se habló de que no sería Madrid. Aquí habría alguna Delegación.

Entre los fines de esta Federación está el conseguir que el teatro, como fenómeno cultural, sea la expresión de la situación y problemas de la sociedad actual. Y por tanto, esté presente en la evolución histórica del país.

El facilitar medios de información y de trabajo a los grupos o asociaciones federadas.

El promover que se unifiquen y simplifiquen las formalidades burocráticas y realizar el trámite de las mismas.

El representar a las asociaciones federadas ante cualquier organismo o entidad y defender sus intereses.

Establecer relaciones o intercambios a escala nacional o internacional, etc.

Imaginemos que la Federación paga “el avaloir o seguro” a un autor extranjero para la representación de una obra determinada. Todos sabemos que un grupo de cámara, en una o dos representaciones, no puede amortizar ese “seguro”, pero la Federación sí, porque por una módica y asequible cantidad que cobre a cada grupo federado —tantos como quieran representar la obra en España— podrá amortizarla, y así los grupos federados podrán representar dicha obra sin apuros económicos de ninguna índole. También podrá canalizar la asistencia a certámenes nacionales o internacionales.

Otra misión interesante: los permisos de representación y de censura podría conseguirlos la Federación y cada grupo federado no tendría más que solicitarlo de dicha Federación. Sería un adelanto enorme para todos estos grupos que a veces sienten la angustia de que no les llega un permiso cuando todas sus energías tenían que estar pendientes de lo que van a representar y no de difíciles trámites burocráticos, cuya complejidad a menudo frena muchas iniciativas.

Estamos seguros que una vez que todos estos grupos que existen, tantos y tantos, en toda España, se enteren de la formación de esta Federación, acudirán a inscribirse, como ya lo han hecho los que saben que está en vías de formación.

Creo que no hay nada más que decir. Que la Comisión Gestora está dispuesta a seguir trabajando hasta conseguir lo que se ha propuesto, y que agradece la colaboración de todos los que se han interesado por esta posible Federación.

Yorick, 25 (1967): 13.

TEATRO INDEPENDIENTE

ALBERTO MIRALLES

Es de general aceptación que no existe un criterio común a la hora de definir el teatro independiente, cuestión que viene a demostrarse mediante el estudio comparativo de la actividad de los grupos, los motivos de su trabajo y los fines que desean alcanzar. La situación, por su complejidad, precisa urgente clarificación o corre el peligro de perderse en esfuerzos aislados. Desde nuestra revista, creemos en la necesidad de unas conversaciones a escala nacional que de llevarse a cabo —ya estamos gestionando las posibilidades— podrían realizarse en el mes de octubre dentro del II Premio de Teatro Sitges. Del mismo modo, es evidente la falta de una federación de teatros independientes que coordinara actividades y promoviera intercambios. De ahí que, una vez más, se evidencie su ausencia y salte a primer plano el hecho de que, pese a gestiones e interés, la comisión nombrada para ello en las Conversaciones de Valladolid del pasado año no lo haya conseguido.

No obstante la imprecisión del término “independiente” a la hora de deducir su misión, existen ciertas características comunes que han sido puestas de manifiesto en estos dos números de la revista dedicados al tema.

El teatro independiente debe realizar su labor teniendo en cuenta las necesidades del lugar donde desarrolla su trabajo. Por regla general, la progresión de todo grupo medianamente lúcido ha sido *Escuadra hacia la muerte*, *El tintero* y las historias de Dragón entre otras, y este repertorio en localidades donde sólo se conoce la zarzuela o la revista es tan válido como el de otro grupo que, en ciudades más avanzadas culturalmente, estrenara a Brecht, Arrabal o Arden.

El teatro independiente debe ajustarse a la economía de medios propia de su condición de experimental, siendo imprescindible una absoluta dignidad profesional. Repetimos una vez más que el teatro independiente debe profesionalizarse y que no es lo mismo teatro profes-



T.E.U. de Sevilla (Foto: Martín Santos Yubero).

sional que teatro comercial. La comercialidad provoca el colaboracionismo con la retrogresión por otorgar al público lo que éste desea y no lo que realmente necesita.

Por otra parte, el teatro independiente no debe reducir la evidencia de su investigación, su esfuerzo de meses, a escasísimas representaciones. Ejemplos de actividad continuada nos lo dan el T.U. de Sevilla, el TEM, y los Goliardos, por citar algunos.

El teatro independiente debe formar al actor no sólo en el aspecto artístico, sino en el humano, posible solución ésta para evitar las deserciones, la defraudación, la "trata de actores" y la ausencia de ética profesional.

Y si creemos firmemente en la eficacia del teatro independiente, en su necesidad para la evolución del arte dramático, en su escuela de hombres, es porque existen por España grupos que así lo han demostrado con su actividad y de los que hemos dado —y seguimos dando— noticia en nuestras páginas.

El momento es esperanzador. Diógenes empezó con mucho menos.

AUTORES NUEVOS Y TEATRO INDEPENDIENTE

RICARDO RODRÍGUEZ BUDED

Sería interesante indagar algunas posibles causas por las que los grupos de teatro independientes, llamados también teatros de cámara y universitarios, no han servido de punto de apoyo que facilitara la aparición de nuevos autores. Salvo contadísimas excepciones de autores que se dieron a conocer en ellos y que enseguida se incorporaron al ámbito profesional con unas obras de claro signo comercial, lo cierto es que los grupos independientes no han tenido utilidad como soporte desde donde se dieran a conocer nuevos autores y, sobre todo, donde éstos pudieran desarrollar una labor de cierta continuidad. Al señalar este hecho, no pretendo achacar ninguna culpa al teatro independiente ni subrayar ningún desdén por parte de los posibles autores hacia este teatro. Tan sólo me pregunto por las causas de un desentendimiento, que, en otros países, convertido en íntima colaboración, ha valido muy frecuentemente para encauzar magníficas aportaciones de teatro nuevo. Entre nosotros, no ha ocurrido así. En nuestros teatros de cámara, las programaciones se han visto dominadas, con más o menos acierto, por obras extranjeras, pero no existen ejemplos de empresa en común, donde el nombre de un autor joven se haya unido a la trayectoria de uno de estos grupos. ¿Acaso es que las obras de autores jóvenes españoles no han interesado a los teatros de cámara? ¿Qué era lo que éstos pretendían encontrar en las obras de los autores jóvenes y, de otra parte, hasta qué punto dichos autores podían ofrecer piezas suficientemente atractivas para quienes reconocían un teatro distinto al de los escenarios profesionales?

Me atrevería a encerrar en una sola palabra la historia de los grupos independientes durante los últimos años: improvisación. Nacían y morían en cada representación. Nadie les ha ayudado. Muchos, sin

embargo, han ido a ponerles dificultades. Incluso, los subvencionados oficialmente, no han recibido sino un cicatero apoyo, a cambio de rígidas exigencias, lo cual era peor que no darles nada. La realidad es que todos ellos han debido su existencia al esfuerzo individual de algunas personas, que, luchando contra viento y marea, ofrecían sus representaciones, las más de las veces, en condiciones que rozaban la heroicidad. Con bastante frecuencia se ha escrito que los grupos independientes constituían la parcela esperanzadora de nuestro teatro, mas nadie de quien así escribía era capaz de sumarse a la aventura y colaborar generosamente en cualquiera de ellos. La crítica los ha juzgado casi siempre con la misma medida empleada para los profesionales y se ha abstenido de orientar al público hacia sus espectáculos, aun reconociendo que muchos de ellos eran merecedores de una difusión más amplia. Creo conveniente dejar constancia de todo esto, no sin pesar, pues precisamente en su ineficacia me parece encontrar una razón importante de que, en ningún caso, el nombre de un autor nuevo español haya aparecido unido con continuidad a un grupo independiente.

¿Qué era lo que podía ofrecer el teatro de cámara a quien pretendía ser autor? En el mejor de los supuestos, una repre-



Cartel del espectáculo colectivo *Ensalada de bandidos*, por la compañía Teloncillo.

sentación digna, los espectadores de una sola noche, críticas excelentes al otro día y, después, nada. Para el nuevo autor, el mundo profesional continuaba estando aproximadamente igual de lejos. Al hablar del mundo profesional, me estoy refiriendo al público que normalmente va al teatro. Y, al referirme a este público, pretendo concretar el único fin que tiene todo teatro, bien sea tradicional, de vanguardia, épico o lo que se quiera. No obstante, numerosos escritores incipientes han jugado la carta del teatro de cámara y hasta han ganado bazas excelentes. Pero, si ninguno ha insistido en el empeño, podemos deducir que el camino no era viable ni siquiera atractivo.

No han existido entre nosotros esos teatros independientes que trabajan una vez a la semana, aprovechando el día de descanso de las compañías profesionales y llevando a cabo así una labor menos efímera, al tiempo que obtienen una mayor compensación a la ardua tarea que supone poner en pie una pieza de teatro. Menos aún, ha tenido nadie la posibilidad de un local modesto, en un barrio, donde el presupuesto pudiera reducirse a una escala soportable. Nada de esto ha sido esperanzadora realidad. Aquí, para el teatro de cámara, una sola noche y rodeada del mayor sigilo. La clandestinidad, casi. Ni siquiera esas soluciones intermedias de la función semanal o el local de poco gasto, han venido a paliar la precaria situación de nuestro teatro nuevo.

Tampoco conviene olvidar la desconfianza con que han sido tratados los grupos independientes, cuando no se les ignoraba o cuando no caía sobre ellos esa sutil prohibición de no prohibirlos, sino abandonarlos a su suerte, porque, de esta forma, se tenía la certeza de que acabarían derrumbándose solos. Curioso e inteligente sistema de restringir toda actividad incómoda, que ha acabado por dar los apetecidos resultados, puesto que, uno tras otro, todos los grupos movidos por una inquietud renovadora han ido desapareciendo. Particularmente, este proceso se ha agudizado en la década de los años sesenta. En años anteriores, se habían producido numerosas apariciones de teatros de ensayo y universitarios y, si bien alcanzaban corta vida, era tal la cantidad de sus representaciones y, en algunos casos, su excelente calidad, que no resultaba aventurado pensar en la materialización de un movimiento renovador, cuyo eco pudiera llegar hasta la escena profesional. La década de los años sesenta trajo una realidad muy distinta, un rápido y progresivo decaer y el consiguiente final de muchos esfuerzos y de algunas esperanzas. Ciertamente, la



Paraphernalia de la olla podrida y la mucha consolación, de Miguel Romero Esteo, por Ditirambo. (Foto: Manuel Martínez Muñoz).



Tiempo del 98, de Juan Antonio Castro, por el grupo Tabanque, con dirección de José Manuel Garrido (Teatro de la Comedia, 1971). (Foto: Adolfo).



El retablo del flautista, de Jordi Teixidor, por Tábano (Teatro Reina Victoria, 1971).

base de aquel movimiento estaba tan minada por dificultades de todo orden, que bastó aumentar un poco éstas y acentuar el desprecio con que se le observaba, para que el conjunto de una labor desarrollada a lo largo de los años cincuenta, quedara reducido al simple recuerdo. Creo innecesario acudir a casos determinados, pero, de cualquier modo, repasar la lista de títulos presentados por Dido, Pequeño Teatro de Madrid y encontrarse, finalmente, con el hecho de su silenciamiento, puede ser una clara demostración de cuanto digo.

Habrà quien objete, tal vez, que ninguna de las anteriores es razón para que los nuevos escritores de teatro no hayan constituido frente común con las agrupaciones independientes, ni se justifica con ello que ninguno de esos autores haya impuesto la personalidad de su teatro a cualquier grupo. Pienso, por el contrario, que reprocharles su desunión sería algo así como reprender a un tullido porque rechaza la ayuda de otro tullido para poder andar.

No resulta difícil juzgar lo que los nuevos autores han conseguido hacer; basta

aplicar un criterio crítico al teatro que han escrito y se obtiene enseguida una valoración. Esta suele ser, por otra parte, la actitud comúnmente adoptada hacia ellos. No estaría de más, sin embargo, adentrarse en el análisis de por qué han escrito precisamente esas obras y no otras. Juzgar una pieza de teatro sin tener en cuenta las circunstancias históricas en que se ha producido no conduce más que a averiguar el talento de su autor. Para saber sin limitaciones de su mucho o escaso talento es preciso considerar la obra inmersa en la estructura política y social que le corresponda. Se ha convertido en un tópico decir que la censura es la principal responsable de la calidad de un determinado teatro. No es menos tónica la contestación de que grandes escritores de todas las épocas tuvieron que sufrir la censura establecida en sus respectivos países y que, a pesar de ello, supieron legar una obra colosal. Quienes se defienden o atacan de esta forma tienen, a mi juicio, sólo una parte de razón. La censura establecida oficialmente es un mal grave y siempre me parecerán pocos cuantos esfuerzos se

hagan por abolirla, pero imaginar que con su simple desaparición se habría eliminado el mayor obstáculo, lo encuentro ingenuo. Estructurar una sociedad de forma tal que quede desprovista de receptividad, vacía de toda inquietud y refractaria a cualquier tipo de cambio, es, en mucha mayor medida que la burocrática censura, un factor determinante de inmovilismo y de baja calidad teatral. Igualmente lo son, permitir que el teatro continúe en manos de empresas privadas, convertido en una modesta industria que ha de rendir sus beneficios; o dejar al margen del fenómeno dramático a todos los españoles que viven en las provincias; o mantener el teatro como espectáculo de lujo, al alcance, únicamente, de una clase social que se distingue por su mentalidad reaccionaria y por su actitud insobornable a la hora de aceptar el teatro que le satisface y, en modo alguno, otro distinto. Todos éstos sí son factores cuya modificación auténtica —no aparente— supondría el establecimiento de una situación realmente nueva. Pero, en los años pasados, lo cierto es que, cuantos han intentado la aventura del teatro, se han encontrado frente a muy diversos condicionamientos, entre los que la censura no era sino uno más.

Existen, pues, unos medios más sutiles para limitar la expresión del escritor teatral, que el de la brusca prohibición de su obra. Son las limitaciones a la hora de rechazar los temas, de disfrazarlos, de darles la vuelta de tal modo que acabe por decirse lo contrario exactamente de lo que se quería decir. Limitaciones todas que dañan muy particularmente a quien empieza a escribir para el teatro y que acaban por plantearle el inevitable dilema: aceptar el juego establecido o renunciar, desaparecer. O, también, parapetarse en el incómodo lugar del eterno descontento y sobrellevarlo con la mayor paciencia.

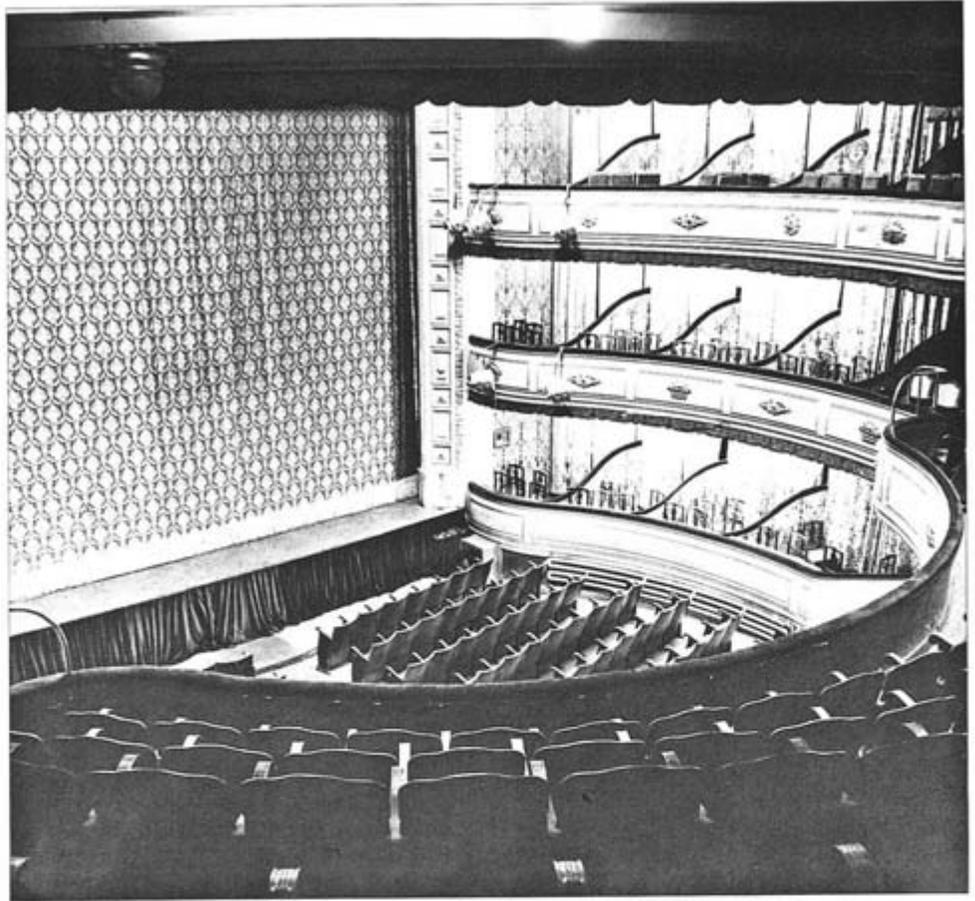
En tal estado de cosas, era imposible que se produjera el nacimiento de un teatro nuevo capaz de vigorizar, no ya nuestro panorama escénico, sino la mortecina existencia de uno de esos valerosos grupos de teatro independiente. Porque todo síntoma de aire fresco era sofocado en su raíz. Los autores nuevos y los teatros independientes no han aunado su trabajo, porque la ayuda mutua que podían prestarse era escasa. Y su mayor contrariedad no eran las prohibiciones redactadas en un oficio, sino el desprecio, el silencio y el temor a lo desconocido, de un medio abiertamente hostil.

ROMPAMOS LA BARAJA

VÍCTOR AÚZ

En todas las épocas y latitudes teatrales se ha hecho necesaria la existencia de unos autores y unas compañías que, con una aparición agresiva y siempre lindante con la clandestinidad, agitaran las aguas mansas del panorama escénico. Generalmente han sido los períodos de decadencia los que han facilitado, porque lo necesitaban, el nacimiento de esos grupos renovadores, dispuestos a romper una tradición teatral en otros tiempos gloriosa, pero en aquel instante estacionada. Muy frecuentemente, al cabo de unos años, estas agrupaciones se comercializaban, se acomodaban y eran sustituidas, en la batalla continua por el progreso escénico, por otras compañías que reaccionaban contra la situación que los antiguos inconformistas habían creado o, al menos, modificado. Pero esta caducidad en los intentos no hace menos válida la función que, durante un período más o menos dilatado, han cumplido en todos los países de elevado nivel teatral una serie de formaciones jóvenes y audaces. Los fenómenos de los teatros independientes de algunos países iberoamericanos y los movimientos *off* y *off-off* Broadway bastan para ejemplificar lo antedicho.

Las características más generalizadas en estos conjuntos suelen ser: su juventud física y mental, un acendrado sentido del trabajo en equipo, suficiente preparación técnica, fe ciega en su misión, identidad entre su actividad escénica y su vida privada y, por último, el trabajar en una constante semiclandestinidad o, al menos, enfrentándose frecuentemente con el orden establecido, hasta que llega el momento de la total profesionalización de sus componentes. Cuando esto sucede de una forma individual, la compañía termina desapareciendo o perdiendo su carácter; si acontece de una forma colectiva, surgen fenómenos como el del Living Theatre (cito éste por ser conocido de nuestro público, pero hay bastantes más), en que su trabajo continúa con idéntico sentido, pero desde otros supuestos.



Interior del Teatro Beatriz, una de las sedes del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

Traslademos ahora estos enunciados a España y comprenderemos el motivo de la ausencia absoluta de movimientos de este tipo. Las experiencias —pocas, efímeras y siempre frustradas— que se han realizado, partían siempre de la carencia de gran parte de las condiciones señaladas en el párrafo anterior como comunes a los integrantes de las compañías que han triunfado en otras latitudes. Nuestros esforzados renovadores han tenido la juventud y la fe en su misión necesarias, pero pocas veces ha prevalecido entre ellos el trabajo en equipo, rara vez aportaban la suficiente preparación técnica para acometer estas empresas, y sus vidas privadas, sus actitudes personales, difícilmente estaban en consonancia con su actividad escénica, dado que nuestros grupos "vocacionales" suelen estar impulsados por jóvenes universitarios, procedentes de la burguesía; de la burguesía española concretamente, con toda la serie de condicionamientos que esto implica, o ha implicado hasta hace muy poco. Por último, no hace falta ser muy

sagaz para descubrir que, entre nosotros, esa semiclandestinidad, o sea, oposición al orden establecido, es algo solo posible a unos niveles pueriles.

Pero a estas autolimitaciones de los integrantes de las compañías, suficientes ya para abortar cualquier movimiento auténticamente renovador y perdurable, hay que añadir —por si fuera poco— una serie de dificultades y trabas propias y características de la situación teatral española. Estos otros obstáculos son de varia índole. Por una parte la falta de formación y escasez de público a todos los niveles; además, la ceguera y falta de amor al teatro de la mayoría de los críticos; la desasistencia moral y económica por parte de los organismos oficiales, de las entidades y empresas privadas, de la universidad, de la sociedad en bloque. Aunque esté en la mente de todos, se hace necesario citar en este balance a la censura, pero no sólo a la censura oficial, legalmente establecida, sino también a todas esas "censuras", más o menos poderosas, que se ejercen en

España y que varían considerablemente con los años o de unas a otras ciudades. Para terminar —y otra vez, por si fuera poco— existen además otras dificultades de tipo gubernativo, como las condiciones que la Ley de Espectáculos exige a los locales para ser considerados aptos para representaciones teatrales, y de orden sindical, como la necesidad de un carnet profesional para los componentes de estos grupos. Hay que señalar también aquí, en lo que se refiere a estos dos últimos inconvenientes, que su dureza varía mucho de unos puntos a otros de nuestra geografía. Quiero advertir que no pretendo haber relacionado la totalidad de las dificultades con las que pueden encontrarse —de hecho, se han encontrado— las agrupaciones teatrales que desean intentar una renovación de nuestra escena de una forma consecuente y radical. Estoy seguro de que cualquiera de mis lectores puede encontrar alguna más.

Así pues, con una escasa formación en sus componentes (generalmente porque no

es posible mejorarla), con una censura y una vigilancia férreas, sin un local adecuado (y no se puede pensar que una compañía de este tipo, sin subvenciones, pueda mantener un local tradicional, en el supuesto de que un empresario estuviera dispuesto a facilitárselo), con dificultades sindicales, y sin apoyo de ninguna clase por ninguna parte (la protección española al teatro no es reseñable, por insignificante, a estos efectos), considero prácticamente imposible —y ojalá me equivocara— realizar una empresa de renovación, de agitación en nuestro panorama escénico. Y es obvio —aquí sí que no me equivoco— que su necesidad es grande y urgente. Basta, para comprenderlo, echar una ojeada a la cartelera teatral de Madrid y Barcelona, y más aún, a la del resto de España.

Todas estas consideraciones vienen a explicar el hecho de que nuestro país se encuentre, en el momento actual, en plena conmoción política, social, económica y religiosa, mientras nuestro teatro —tal vez nuestras artes en general— continúa como una balsa de aceite. En otros campos se están revisando conceptos, se modifican voluntaria o forzosamente los supuestos establecidos y hasta ahora aceptados, mientras nuestro teatro mantiene un inmovilismo que da la impresión de ser eterno.

Fijadas estas premisas, quiero entrar ahora en el tema origen de este artículo: ¿cómo ha de ser, cómo ha de trabajar el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo? Este es el tema sobre el que *Yorick* me pidió que escribiera para este número dedicado a los Teatros Nacionales. Si me he permitido extenderme, quizá demasiado, en esta especie de prólogo, cuya finalidad es demostrar que, mientras no se modifiquen las actuales estructuras, es prácticamente imposible o, al menos, muy difícil un movimiento juvenil renovador que no venga de los teatros oficiales; si me he extendido, repito, es porque mi opinión sobre este tema va a ser breve, por sobradamente conocida y demostrada con los hechos. Yo no creo que el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo deba ser un círculo, casi herméticamente cerrado, de espectadores a 125 pesetas la butaca, que asisten a tres únicas funciones de una obra. Esto, por supuesto, independientemente de cuáles sean las obras seleccionadas y cómo hayan sido puestas en escena y por quién. Es evidente, porque en caso contrario no lo hubiera hecho así, que entiendo que un Teatro Nacional de Cámara y Ensayo debe ser lo que intentamos hacer en el *Beatriz* a lo largo de dos temporadas. Para evitar suspicacias quiero afirmar antes que nada que no aspiro en absoluto a volver a dirigir dicho teatro, y que yo sé, posiblemente mejor que nadie, que en el *Beatriz* se

cometieron, cometimos, muchos errores, y que los frutos obtenidos son muy pequeños en comparación con los que soñamos al ponernos a su frente. Desgraciadamente —y tal vez necesariamente— la experiencia duró muy poco tiempo y estuvo sometida a demasiados condicionamientos de toda índole, porque estoy seguro de que con una mayor liberalidad en todos los sentidos y con un plazo mayor para poder consolidar un equipo, aunar y dirigir más certeramente las intenciones y ampliar el campo de acción, la semilla que se sembró en aquellas dos temporadas hubiera producido unos frutos mucho más numerosos y significativos.

Así pues, considero que el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, y del mismo modo cualquier teatro independiente, debe estar regido por un equipo homogéneo y enteramente dedicado que, con una intención final única y concreta, esté abierto a todas las experiencias renovadoras, con un agudo sentido crítico y polémico. Debe crear una escuela de práctica escénica, de la



Hitler, de José Camón Aznar, por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, con dirección de Modesto Higuera (Teatro Español, 1969). (Foto: Gyenes).



La madre, de Hermógenes Sainz, programada dentro del Ciclo de Autores Españoles, organizado por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Teatro María Guerrero, 1971). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

que salgan sus cuadros técnicos e interpretativos, debe facilitar su escenario y todos sus medios humanos y materiales a grupos de idénticas intenciones, aparte de formar su propia compañía o compañías. Pero además, debe ser un centro de asimilación de cualquier movimiento artístico que contribuya a su finalidad general de agitación cultural. Debe, pues, estar abierto a conciertos, conferencias, coloquios, proyecciones cinematográficas, exposiciones de arte, etc. Necesariamente ha de investigar de forma continua en busca de nuevas técnicas y, necesariamente también, ha de buscar un nuevo público, sin que esto signifique despreñar al tradicional. A tal fin, debe constituir una asociación de espectadores que no sean meros receptores de los espectáculos, sino que intervengan y participen en ellos desde todos los ángulos, y debe buscar, mediante propaganda adecuada y precios asequibles al estudiante y al trabajador, a todo un sector enorme de nuestra sociedad ausente hoy de nuestras salas teatrales.

Parece claro que esto, en su todo o parcialmente, está fuera del alcance de los teatros independientes tal como hasta ahora han funcionado, y me temo que continuará siendo una meta inasequible mientras dure la actual situación. Pero me pregunto si estará al alcance de un Teatro Nacional, es decir, subvencionado y controlado muy de cerca por el Estado. Mi experiencia personal es absolutamente negativa. Se nos permitió intentarlo, mientras todo parecía el juego de unos muchachos ardorosos llenos de buenas intenciones, pero se nos impidió continuar cuando para muchos el Beatriz se convirtió en el teatro más atractivo de Madrid. Al principio todo fueron facilidades, pero cuando comenzaron a sonar las voces escandalizadas de siempre, las que nunca enronquecen por mucho que griten, comenzaron las limitaciones asfixiantes hasta el punto de hacernos abandonar la tarea, tal vez en su momento crítico. Resumiendo. Después de afirmar que mi experiencia es negativa respecto a la posibilidad de crear un auténtico teatro independiente válido y eficaz, me gustaría que la nueva orientación dada al Nacional de Cámara y Ensayo lo fuera, pero ya hay demasiada gente que opina todo lo contrario. Esto no quiere decir que tengamos que sumirnos en el resentimiento y la desesperanza. Está claro que no se puede conseguir nada desde los supuestos actuales, pues busquemos, forcemos, la implantación de unos nuevos. Dejemos de esforzarnos en avanzar por el camino cerrado y abramos nuevas sendas. ¿Podemos? Sí, podemos.

Yorick, 29 (diciembre 1968): 9-11.



El TEU de Murcia en el espectáculo colectivo *El Fernando* (1973).

AHONDANDO POR ESPAÑA. TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA

JUAN POTAU

En la universidad

No hace mucho que la noticia asomó en casi todos los periódicos. Y nos enteramos de la creación en la Universidad de Murcia, de una cátedra de teatro, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras. Y así, aunque parezca mentira y —por primera vez en España, el teatro deja de entrar en la Universidad por la puerta falsa, para incorporarse plenamente y con personalidad propia, a lo que debería ser el centro motor de la vida intelectual española.

Aquí, aplausos, por aquello de que más vale tarde que nunca y el que da primero da dos veces.

Y después, mucha curiosidad y un lógico ¿por qué en Murcia? y que conste que estamos a favor de la descentralización.

A dicha pregunta no podemos en absoluto contestar con un simple porque sí, sino por el contrario nos vemos obligados a prestar reconocida atención al Teatro Universitario de Murcia, un grupo que parece pisar fuerte y verdadero elemento gestador de tal medida, ya que únicamente merced a su eficaz labor en el marco de la Universidad, encontramos las sólidas bases que han fundamentado la preocupación docente hacia el fenómeno teatral.

¿Cómo debe ser un teatro universitario? ¿Cuál debe ser su misión?

Se han dicho y opinado muchas cosas. Demasiadas. Unas más o menos acertadas y otras auténticas perogrulladas. Aquí simplemente tratamos de hablar de un grupo que parece saber lo que quiere. Adelante. Sigamos.

Seguimos

Ellos, universitarios, y estrechamente vinculados a la Facultad de Filosofía y Letras, desarrollan una completa labor formativa partiendo siempre de estudios humanísticos, elaborando durante cada curso un extenso

programa didáctico y de investigación teatral, con ciclos de conferencias, coloquios, ponencias; desarrollados tanto por alumnos como por profesores y con el concurso de las debidas colaboraciones especiales. Y de ahí, podemos afirmar que nacen los montajes convenientemente estudiados y valorados teóricamente, y como desarrollo final de un auténtico proceso de laboratorio teatral.

— El Teatro Universitario de Murcia toma al teatro como arte en su sencillo y grandioso sentido. De ahí ligamos todos nuestros supuestos humanísticos que nacen del estrecho contacto con las disciplinas de la lengua y literatura españolas.

Su manera de hacer, su concepción en torno al cómo y el porqué del teatro, arranca precisamente de una comprensión del teatro como estrecha entente literatura-arte, de forma que el estudio de la primera desemboca forzosamente en la práctica de los montajes escénicos. Una personal visión de la función teatral, a nuestro entender con un solo peligro, el riesgo de convertir la representación en una labor de mera proyección erudito-literaria. Ahora bien, el Teatro Universitario, consciente de que esta vinculación suya al terreno humanístico podía conducirles y condicionarlas de una manera elíptica dentro de un círculo demasiado intelectualizado, han procurado salvar este difícil escollo, con una promoción de nuestro teatro de más clara raigambre popular y su adecuación de cara a una serie de campañas por los pueblos de la provincia y región. Lope de Rueda, Lope de Vega, Quiñones de Benavente, Valle Inclán son una buena prueba.

— Ya que de ese contacto con la literatura nace nuestro deber de hacer un teatro popular, un teatro abierto, que sea entendido por todos.

Una palabra de moda insoslayable y peligrosa salta al ruedo.

— No entendemos un compromiso en el sentido de atadura a, defensa de, servir a, pues sería claramente demagogia y ésta nada tiene que ver con el arte y por ello, con el teatro.

Uy, uy, uy...

Ante la insistencia, ya casi rutinaria, con que se viene invocando una actitud de compromiso, referida en cuanto al teatro como arma politizante, no deja de sorprendernos la claridad desmitificadora del Teatro Universitario murciano, con respecto a dicho compromiso y discutido apartado.

— Únicamente entendemos el teatro como arte.

Aunque tan concisa afirmación, pueda quizá tomarse por el contrario como un auténtico compromiso.

Por otra parte, el Teatro Universitario de Murcia intenta ser un verdadero equipo, en donde cada componente desarrolla su labor en total armonía con el resto. De ahí se desprende una incidencia de las ideas de todos encaminadas a la consecución de unos resultados positivos y que posibilitan, gracias a la necesaria permeabilidad, una evolución lógica y pertinente.

El grado de dedicación del equipo viene en razón directa a su condición de universitarios, ahora bien, con una aceptada vocación total y plena. Y ya, puestos en el terreno desmitificador de lo que podríamos

llamar supercondicionantes en el presente actual del teatro, el grupo universitario murciano confiesa tranquilamente no utilizar ninguna escuela dramática, ni seguir tendencia alguna de las llamadas técnicas interpretativas. Siendo su preparación la propia de una formación bibliófila y la dimanante de varios años de experiencia.

Aquí, por parte de algunos, más uy, uy, uy...

Breve historia

El T. E. U. de Murcia nace en la década de los años 40-50, inscribiéndose en el registro oficial como agrupación de cámara y ensayo en 1955. Desde entonces y dentro de la habitual arbitrariedad de los viejos grupos universitarios, continúa sus realizaciones hasta 1963 en donde prácticamente desaparece, para volver a renacer con nueva savia y nuevo nombre, Teatro Universitario de Murcia, en 1967, con una orientación distinta a la antigua y dependiente exclusivamente de la Facultad de Filosofía y Letras. En realidad nos hallamos ya en el presente del grupo.

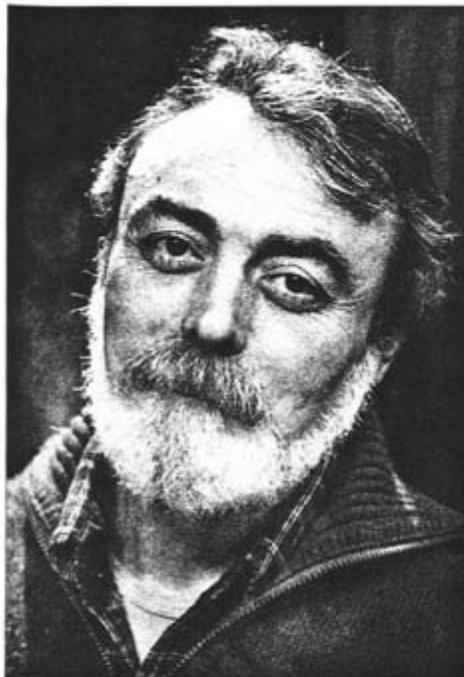
Arrancan su segunda etapa con *La farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán, como claro ejemplo definitorio de una trayectoria a cumplir. Concurren al Festival de Palma de Mallorca y se hacen con el premio al mejor conjunto.

Por fin, en julio de 1968 inician una campaña por 16 aldeas de León, con significativo título, *La fiesta de los carros*, verdadero compendio de temática y autores de nuestro Siglo de Oro. Espectáculo popular basado en textos, bailes y canciones de Lope de Vega, Lope de Rueda, etc. Posteriormente dicho espectáculo recorre buena parte de la región murciana y capital.

Concurren en octubre del 68, al Premio Sitges de Teatro, con *Los Muñecos*, de Luis Riaza, donde nos es posible afirmar su condición de grupo perfectamente conjuntado. Y pasamos a su última realización *El astrólogo fingido*, de Calderón, como continuación al camino emprendido de búsqueda e investigación sobre nuestro Siglo de Oro.

Como ya hemos indicado anteriormente, las actividades del Teatro Universitario no se limitan a una serie de montajes, sino que gran parte de su labor se manifiesta en la amplia divulgación cultural-humanística, que lleva a cabo como organizador infatigable de toda clase de importantes manifestaciones para-teatrales. Y es en esta misión que voluntariamente el grupo se ha adjudicado donde creemos ver un mucho de lo que debería ser un Teatro Universitario. Para bien o para mal.





Fabià Puigserver (Foto: Ros Ribas).

CONVERSACIÓN EN TORNO A *TOT AMB PATATES* Y AL TEATRO INDEPENDIENTE

El montaje de *Tot amb patates*, que el G.T.I. acaba de estrenar en el Pueblo Nuevo, es positivo y por todos aceptado, en su línea general, como una importante muestra de lo que debe hacer un teatro independiente. Para hablar de todo ello —del T.I. a partir de este hecho— Yorick reunió a Jordi Bordas, traductor al catalán de la obra, y de otras obras de Wescker; a Mario Gas, director de este montaje —y de *Un sabor a miel* y *El adefesio*, en su época de Gogó—; a Fabià Puigserver, escenógrafo muy vinculado al teatro independiente y a sus problemas; y a Frederic Roda, crítico teatral de Destino. Estuvo presente y extractó la conversación Juan Potau.

YORICK.— El espectáculo de Wescker es en sí mismo válido y a una altura que bien quisiera como media el teatro profesional; ¿es ésta la meta de un teatro independiente?

RODA.— Entiendo el teatro independiente como un teatro funcional. En 1972 o 1975 será un teatro distinto. Hay aspectos del teatro que conservan una independencia a pesar de que el teatro se comercialice; en cambio una situación específica determina que los aspectos teatrales vayan cayendo en un condicionamiento, en una esclerosis, y éste es uno de los momentos en que el teatro está esclerosado; por consiguiente un teatro independiente puede ser tanto si promociona a un autor nuevo, a un director, a una obra o a una incorporación temática. En este sentido, ya que *Tot amb patates*, que es una obra que en otras condiciones sería de repertorio, no se representaba en España, el darla no es una meta, es una función del teatro independiente. Cuando dije que con esta realización de *Tot amb patates* era cuando adquiriría su auténtico sentido la operación "off-Barcelona", quería decir esto, que era un tipo de obra que solamente podía hacerse allí en estos momentos. Esta es la función del teatro independiente hoy; lo que será dentro de cierto tiempo, eso ya no lo sé.

YORICK.— ¿Crees, pues, que la función de un teatro independiente es la de dar a conocer textos que hoy en principio no se dan en un teatro comercial?

RODA.— Mira, el término de teatro independiente nos lo inventamos nosotros hace unos años, primero le llamábamos teatro amateur, pero eso de amateur no nos gustaba; siguió entonces teatro vocacional y tampoco nos gustaba porque había mucha gente de carácter profesional que sentía una vocación tremenda y era injusto afirmar que el actor profesional no sentía vocación teatral; lo de teatro de cámara había existido, ya que era un resabio más o menos francés, y por fin empezamos a utilizar el término de teatro independiente, y al pretender darle una definición en aquel tiempo dijimos que era un teatro que no dependía ni de un autor, ni de un público, ni de la empresa comercial; o sea que se situaba al margen de una determinada estructura que condicionaba al teatro. Ahora bien, como esas estructuras son variables el *Tot amb patates*, en teoría, podría ser representado en un Teatro Nacional, y si un Teatro Nacional lo representara, no tendría sentido que el teatro independiente montase ese tipo de teatro. No hay duda que en un momento determinado, Salom, por ejemplo, pudo representar a un teatro independiente. Cuando Salom estrenó sus primeras cosas, el chico había terminado sus estudios en los jesuitas e intentaba dar un mensaje a través de su teatro. Era un teatro indepen-



Arnold Wesker.

diente, y hacía el mismo teatro que hace en la actualidad, era idéntico, pero había un valor de independencia, ya que cuando se hacía un teatro de Torrado y de Navarro, el que un hombre joven se plantease unos problemas de conciencia, desde un punto de vista muy libre y muy personal, era indiscutiblemente una función de independencia teatral.

YORICK.— Entonces una de las funciones de los teatros independientes es la de dar estos textos...

RODA.— Sí, sí, o sea, el teatro independiente es siempre objetivo. Casi todo el teatro es dependiente, entonces el que no es así es independiente, se define por la negativa. El teatro depende de unas condiciones económicas, de unas empresas, de los gustos del público, de unas ceremonias sociales, ése es el teatro normal y es el que ha existido siempre. Cualquier teatro, pues, que se sitúe al margen será un teatro independiente. Es por tanto un teatro de negación, fundamentalmente.

MARIO GAS.— Estoy de acuerdo en la funcionalidad del teatro independiente a que se ha referido Roda. Ahora bien, tal y como está estructurado el teatro independiente hoy en Barcelona, el *Tot amb patates*, en este momento justo, es una meta; ahora bien, en cuanto se pasa este momento deja de ser una meta para pasar a ser un medio. Por otra parte, creo que lo más importante es la elección del texto,

incluso podría ser válido para un teatro independiente la revisión con sentido crítico de un texto dado hasta ahora por un Teatro Nacional. Ya que, si en este momento estamos en una posición contraria a un cierto teatro profesional, podría ser labor nuestra el dar unos textos que han sido realmente destruidos por dicho teatro y darles su verdadera dimensión.

YORICK.— El teatro independiente que se hace en Barcelona nos parece que funciona basándose en públicos adictos a cada uno de los grupos que actúan y no al teatro independiente en general. Creímos que la operación "off-Barcelona" podía ser un paso importante para superar esta situación y pudimos comprobarlo en determinados momentos. ¿Podríamos analizar las causas que frustraron dicha operación?

MARIO GAS.— Porque era sencillamente una unión pasiva de varios grupos, que tenían un problema concreto de falta de local. Nunca ha habido un planteamiento activo de su estructura que se cuidara de los problemas de difusión del "off", de captación de públicos, etc., etc.

RODA.— Es cierto. Pero el espíritu de los que redactaron el manifiesto de unión, sí era ése. Y por otra parte era lógico partir de aquella necesidad inicial para convertirla en algo positivo. Yo creo que era necesaria la profesionalización de unos elementos que llevaron adelante esa idea y que aseguran su independencia.

YORICK.— Creemos que en la operación "off-Barcelona" falló un elemento en el que confiábamos. Falló el público de Pueblo Nuevo.

RODA.— Se intentó la atracción de dicho público pero se fracasó, como habían fracasado varios grupos localizados precisamente en el mismo Pueblo Nuevo y que anteriormente ya habían acometido la misma empresa, igualmente fallida...

BORDAS.— Creo que esto sucede porque lo que está haciendo el teatro independiente es un teatro para un público que no está complacido con el teatro comercial, o sea, para una minoría intelectualizada, a la que se *complace* con unos montajes dignos de unos textos interesantes. Sin embargo, pienso que el teatro independiente debería entenderse en otro sentido, como búsqueda de un público popular. Se trata, pues, de buscar un público nuevo y no de concentrar el público de siempre en un barrio. Desde luego no es cosa fácil. Al mismo *Centro 42* de Wesker le ocurrió algo parecido; la gente del centro iba a ver las obras montadas por ellos en el extrarradio.

RODA.— Sí, sí, pero es que ese probable público que debería ir al teatro, antes debería haber tenido una educación básica, en la que desde luego el teatro no es el primer factor. Hay todo un proceso de culturización anterior y más importante que el

teatro. Y aunque sí han existido grupos con una labor continuada en las barriadas, como *La Piriponda* ayer, y el Taller de Teatro de Antonio Joven hoy, no creo ni mucho menos que ello resuelva el problema de crear un público popular.

BORDAS.— Por otra parte, el que se vaya a un barrio no quiere decir que pueda hacerse de cualquier manera, este es otro problema... que a veces se montan las obras de cualquier manera sin el menor rigor crítico, escudándose en el buen fondo de la labor que se desarrolla.

YORICK.— Pasando a otro tema, la mayoría de las veces los teatros independientes dan un número muy limitado de representaciones de la misma obra y nada más; en consecuencia su labor se ha limitado a ensayar durante uno o dos meses, a hacer un montaje digno o incluso brillante, pero se ha parado ahí. Creemos que eso no es suficiente, que hay que condicionarlo todo a que su trabajo pueda tener una mayor proyección...

BORDAS.— Remarcando esto, nos encontramos con que según qué montajes hechos como se debe y con una escenografía complicada por extensión, tienen serias dificultades de local para llevarlos a según qué zonas.

FABIAN PUIGSERVER.— Bueno, no solamente es problema de escenografía, sino que muchas veces es más importante el problema específico del número de per-

sonajes. Una de las mayores dificultades se plantea sobre todo cuando se trata de reponer una obra y se presenta el problema de volver a reunir a los mismos actores.

MARIO GAS.— Yo voy más allá, y afirmo que a la trayectoria seguida por el teatro independiente no le veo a la larga ninguna viabilidad. La única solución está en plantearse una serie de problemas nuevos, como puede ser la estabilidad de unas representaciones, aunque sea eligiendo textos que posibiliten una mayor explotación. Por ejemplo, el trabajo actual del T.E.C. y *Bambalinas* no creo que conduzca a ninguna parte. Además creo sinceramente que el teatro independiente debe *experimentar* día a día, tanto en forma como en fondo.

BORDAS.— Sigo opinando que se escogen textos y montajes en principio asequibles a un público no formado teatralmente, pero después no se llevan a este público y esto me parece una total contradicción...

RODA.— Es que este público popular no existe. Público quiere decir un conjunto de personas con unos puntos de apoyo comunes, con unos intereses comunes... Por tanto, al público no lo creas, pre-existe al teatro. De aquí que exista un público pequeñoburgués, un público católico, un público de revista, etc...

YORICK.— Parece que todos estamos de acuerdo en este punto: no existe un público popular para el teatro, porque falta



Raíces, de Arnold Wesker, dirigida por José María Morera (Teatro Valle-Inclán, 1966). (Foto: Gyenes).

un proceso previo de culturización, en el que el teatro no es el principal hecho.

BORDAS.— De acuerdo en que el teatro no es la panacea de todo esto, pero como arte tiene que ayudar a la consecución de esta culturización...

RODA.— Pienso que para conseguir esto, tendríamos que utilizar las técnicas de promoción de cualquier producto aplicadas al teatro...

BORDAS.— Insisto en que no hay que esperar a que el público se promocióne...

RODA.— Bien, bien, lo que yo quisiera evitar es que cuando otras manifestaciones artísticas, gracias a sus buenos medios de subsistencia, se sacan de encima su responsabilidad, se cargue al teatro esta tarea. Pienso que un teatro como revulsivo que afecte, más que al músculo, a los centros nerviosos de la sociedad, podría ser el teatro independiente.

YORICK.— Cambiando de tema, pase-mos al campo de las relaciones entre el teatro y el actor independiente de hoy día.

MARIO GAS.— Para mí no existe el actor independiente. El teatro, para este actor, es la mayoría de las veces un esparcimiento. Concretamente en mi montaje de Wescker no he encontrado al auténtico actor independiente. He encontrado al actor que trabaja por distintas motivaciones: complejidad histriónica, ciertos puntos de vista políticos del teatro, etc... En realidad no he hallado al actor independiente cuyo planteamiento de trabajo sea realmente distinto del comercial...

YORICK.— ...creemos que falla la formación teatral de dicho actor.

MARIO GAS.— ...esto no puede conseguirse por generación espontánea, ahora bien, lo que sí pido y no encuentro en este actor es un mayor interés en su perfeccionamiento técnico y mental. Combatimos al teatro comercial y caemos muchas veces en sus mismos vicios. En este montaje tuve que cambiar tres veces de reparto, lo cual creo que es bastante significativo y, pese a que decís que el montaje ha sido bueno, bajo mi punto de vista el proceso de trabajo ha sido de lo más tradicional y a trancas y a barrancas. Creo que no ha habido a nivel colectivo ninguna *experimentación*. Todo el proceso teórico que yo planeé, a la hora de la verdad apenas sí se ha podido hacer. En parte, porque todos los problemas particulares del actor independiente gravitan sobre la obra en la que se trabaja. Claro que no es culpa de él, sino defecto de la actual estructura del teatro independiente. Y en verdad no podemos hablar de grupos estables puesto que hay un verdadero trasiego de actores de unos grupos a otros. No hay una continuidad de gente proyectada en el tiempo que permita un proceso adelante.

YORICK.— Parece que llegamos a otro punto de común acuerdo: la solución a los

problemas que acabamos de ver en torno al actor independiente estaría en su profesionalización como integrante de un grupo independiente profesional.

RODA.— Pese a todo, me parece que los actores de teatro independiente han sido útiles incluso en su pase al campo profesional, ya que siempre habrán tenido una mejor escuela, formativa e ideológicamente superior al clásico meritotraje. Pues aunque este actor tenga que hacer un teatro comercial, dicho en el peor sentido, sabrá que las cosas se pueden hacer de otra forma. Yo creo que el contraste con los grupos independientes ha servido para depurar el teatro profesional.

YORICK.— Hablemos ahora de las relaciones del teatro independiente con los medios informativos. En la operación "off-Barcelona" hubo una serie de críticos que se marginaron totalmente. Creemos que se debería tender a una unificación de criterios en la crítica.

RODA.— Los medios informativos para cualquier tipo de actividad son hoy imprescindibles, lo mismo para lanzar a un detergente que a Marcuse. La penuria económica del teatro determina este poco apoyo, cuya positividad se pudo comprobar con la campaña de T.V. en favor de los Teatros Nacionales.

MARIO GAS.— Opino que la crítica teatral de Barcelona, salvo honrosísimas excepciones, es tremendamente trivial. Además se deberían conseguir unos espacios semanales para información teatral en general. Y, por otra parte, encuentro que a dicha crítica le hace falta adoptar posturas ante determinados hechos teatrales...

YORICK.— Intentemos encontrar una vertiente positiva a todo lo hablado. ¿Qué se puede hacer para alcanzar una labor más eficaz del teatro independiente? ¿Qué hechos lo harían más operante a partir de lo realizado hasta ahora?

FABIAN PUIGSERVER.— Un objetivo concreto del teatro independiente es tender hacia una nueva profesionalización, en el sentido formal del espectáculo y del trabajo interno del grupo, que es lo más importante. No nos dejemos engañar porque de pronto un espectáculo salga externamente bien.

RODA.— Yo creo que en el teatro, como en todos los órdenes de la vida, hay que irse planteando unas operaciones concretas, un poco cerradas sobre sí mismas, e ir las realizando con los mejores elementos posibles de que se dispongan en ese momento. Al teatro independiente no se le debe pedir resolver el problema del teatro *per saecula saeculorum*, sino que, elegido un espectáculo, buscando un escenógrafo, realizarlo en las mejores condiciones y con los mejores resultados posibles. Por ejemplo, creo que *Tot amb patates* es un hecho totalmente positivo, ya que queda justificado en sí mismo, pese a sus naturales limitaciones.

YORICK.— ¿Creéis posible un teatro independiente estatal?

FABIAN, BORDAS y GAS.— No, no sería independiente.

RODA.— Podría ser un teatro independiente pero a condición de que cada tres o cuatro años desapareciera y se volviese a crear. Un poco lo que pasa con el T.N.P. francés, dado su carácter contestatario. El teatro independiente debe llegar al límite de sus propias posibilidades para así volver a empezar.

YORICK.— Creemos que un defecto radical del teatro independiente es que no crea público...

RODA.— Promociona público...

BORDAS.— Debería hacerlo pero no lo hace.

RODA.— El teatro no es un problema de cantidad sino de calidad, por el que unas personas adquieran luego un acto crítico.

YORICK.— Pero hay que tender a que esta cantidad sea cada vez mayor...

RODA.— Sí, pero hay una regla segura: a medida que quieres ampliar hay que banalizar. El teatro independiente ha de promocionar a sus actores, directores, escenógrafos; ha de darles personalidad, valorizar y *jugar* sus éxitos. Con ello se consigue promocionar un público que irá forzándose alrededor de unos actores, directores, escenógrafos...

TODOS.— Totalmente de acuerdo...

YORICK.— El actual trasiego de actores está desvirtuando los grupos de Barcelona...

RODA.— No, lo que pasa es que afirmar que hay varios grupos es una ficción. Hay un solo grupo con varios nombres.

YORICK.— Lo ideal sería la especialización con los mismos actores. Por otra parte, queremos acusar a los teatros independientes de no ocuparse de los autores noveles, y si el novel no cuenta con este apoyo ¿con quién cuenta? Si no recordamos mal, únicamente Bambalinas estrena con frecuencia a nuevos autores, y el TEC en su primera época. En este aspecto el G.T.I. nos parece que falla, pues hasta ahora no se ha preocupado de estrenar y promocionar a ningún novel de lengua catalana...

FABIAN PUIGSERVER.— Si el teatro independiente arrastra déficit de actores, de local, de montaje, lo único que realmente puede asegurarse es la valía de la elección del texto, de ahí que no se arriesgue con noveles. Respecto a lo que dice *Yorick* referente al autor catalán, nosotros todavía no hemos encontrado ninguno que sea suficientemente interesante.

RODA.— Una cosa que me parece bastante positiva sería la especialización de un grupo en torno a un autor determinado, que incluso escribiera solamente para este grupo.



El joc, de Els Joglars (Teatro María Guerrero, 1970).

SAN SEBASTIÁN. I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

Para la Historia del Teatro, y más concretamente para la del teatro independiente español, el I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián, al que pronto se convino en llamar Festival Cero, celebrado entre los días 4 y 10 de mayo de 1970, quedará señalado como el Festival "contestatario" del T.I., como el Festival que no pudo terminarse ante la "ocupación" del teatro como primera y última medida establecida por los propios participantes para exteriorizar su protesta a la Administración

por la prohibición a representar *Kus, my lord*, de Muñoz Pujol, por la EADAG y *Farsas contemporáneas*, de Martínez Ballesteros, por el grupo Orain de la propia ciudad. Aunque estas prohibiciones sean matizadas, creo que el Festival ha dado más de sí, o al menos que cuanto allí sucedió no puede ni debe quedar desvalorizado por el hecho de la famosa "ocupación".

Antecedentes del Festival

Hasta ahora muchos han sido los congresos o festivales o reuniones más o menos cualificados celebrados en torno al T.I. Pero evidentemente tres son las básicas, y a ellos siempre nos referimos: Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón (1963), Conversaciones de Córdoba (1965) y Congreso de Teatro Nuevo de Valladolid (1967). A estas fechas habrá ya que añadir las de San Sebastián, por estos concretos motivos: abrumadora presencia de lo más "representativo" de este teatro, representaciones teatrales a cargo de diversos grupos diseminados por el país y coloquios en torno a todas estas escenificaciones, y finalmente lectura de ponencias presentadas unas por grupos y otras por personas invitadas. Esta suma daba sin la menor duda un peso poco menos que total de nuestro teatro independiente, al tiempo que posibilitaba un intercambio de

opiniones, un contraste de pareceres y problemáticas sin precedentes en el país. El Festival, pues, se abrió a un juego jugoso y positivo, pero en un clima soterradamente "nervioso" ante noticias tales como que el Ministerio no lo veía con buenos ojos y que volcaba su ayuda —económica por supuesto— en el Festival de Tarragona, a todas luces menor en todos los sentidos.

La capacidad de diálogo puesta a prueba

En la Sala Actualidades y ante cerca de cuatrocientas personas tuvieron lugar las ponencias y los posteriores coloquios acerca de las mismas. Cerca de veinte se leyeron: "El autor en el T.I." (Bilbatúa), "Relación actor-director en el T.I." (Montanyes), "Un teatro salvaje" (Sastre), "Bases socio-económicas del T.I." (los Goliardos), "Universidad y T.I." (T.U. de Murcia), "Teoría y técnica teatral en el T.I." (M. Aurèlia Capmany), "En busca de un nuevo espacio teatral" (Ricardo Doménech), etc. Otras lo fueron de carácter meramente informativo, entre las que se llevó una unánime ovación la que sobre las posibilidades de un T.I. en Galicia leyó el representante del grupo Teatro Circo de La Coruña, quien entre chistes e ironías puso de manifiesto la amarga realidad de zonas como aquella.

En un marco de absoluta libertad de expresión se puso de manifiesto la escasa capacidad de diálogo de los allí congregados. ¿Qué es el teatro independiente? ¿A dónde va? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Qué debe realizar para alcanzarlos? ¿Qué "equipos teatrales" existen hoy en España que realicen una labor propia del T.I.? Todas estas preguntas, y otras de la misma marca, no han quedado aclaradas en San Sebastián, donde a mi juicio sí se ha evidenciado que algo grave le ocurre a nuestro T.I., que se ha de replantear muchas y substanciaosas cosas para que su presencia sea positiva. A partir de la evidencia —por amarga que sea, y sin que ello deba presuponer el abandonar la lucha— de que hoy por hoy no es posible aquí realizar un teatro independiente, se debió buscar los puntos que nos unen, las coordenadas que posibilitaran el crear un frente común. Sin embargo en general se consumó el tiempo en una declaración de posturas personales, en unos desafortunados ataques a grupos y personas —aunque duela hay que decir que Barcelona se llevó la palma en esta cuestión— la tarde de las ponencias de Montanyez y M. Aurèlia Capmany, a quienes contestó y entabló fuerte discusión Ricard Salvat, sin conseguirse elaborar un plan conjunto de proyección política teatral. Indiscutiblemente, ponencias y coloquios fueron creando desde el primer día un raro estado de histeris-

mo colectivo —salvedades al margen— que coadyuvaron a los "sucesos" finales. Este apartado del Festival, interesante y clarificador por supuesto, no dio de sí cuanto a priori podía dar y difuminó hasta sus últimas consecuencias el establecimiento de unas conclusiones desde las que elaborar un inmediato plan de trabajo.

Las representaciones extranjeras

Los incidentes finales nos dejaron sin ver a los del Roy Hart Theatre de Londres —el grupo más esperado— y al Teatro Universitario de Budapest, así como el *Volpone* del grupo portugués. El Teatro Universitario de Zagreb —SEK— dirigido por Srećko Capar ofreció *Farsa histórica*, de su compatriota —autor joven— Slobodan Snajder. Es un texto pesimista que retrata la forma de vivir de una familia del futuro, concretamente del siglo XXI. Lucha, en síntesis, entre el hombre y la ciencia, aunque todo planteado, escénicamente, en forma bastante ingenua, con la utilización frecuente de la canción y la música. La preocupación estética estuvo presente en todo el montaje. Texto y representación de tono menor, visto en su conjunto. El CUT de Bari presentó el trabajo colectivo titulado *Razonamiento sobre el poder a partir del Julio César de Shakespeare*. Es un espectáculo dirigido por Michele Mirabella en línea netamente dialéctica. Interesaba sobre todo como planteamiento de una posible liberación física del actor —presencia de Grotowski frente a la llamada escena tradicional—. En general el espectáculo interesó poco, pues además teatralmente era bastante pobre. *Melim-4*, creación colectiva basada en cuentos orientales y dirigida por el argentino Adolfo Gutkin —uno de los personajes más inquietos de todo el Festival— fue presentado por el Grupo Escénico de la Facultad de Derecho de Lisboa, con carácter experimental. A partir de la anulación completa de los supuestos límites del escenario, el espectador se ve pronto envuelto en un grito colectivo y violento, en una eclosión erótica y en el estallido final en el que desde lo alto de una estructura metálica ocupada totalmente por cadáveres se pide la paz. Hay sin duda en este sobrio aunque a veces ingenuo montaje, presencias inequívocas de la provocación del Living y del nuevo lenguaje del actor preconizado por el polaco Grotowski. Hay también un exceso de efectismos en la concreta intención de esta creación colectiva por atacar ciertas instituciones muy caracterizadas.

Diré finalmente que los tres espectáculos —sobre todo los dos últimos— fueron recibidos con fuertes aplausos y no menos fuertes pateos.

La participación española

Bastante numerosos y muy desigual en cuanto calidad e interés. Abrió el fuego el Grupo Esperpento de Sevilla con la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de Valle-Inclán. No llegué a tiempo de verles por lo que sólo apunto —así lo leí y así me lo confirmaron testigos presenciales— que la representación fue pateada poco menos que unánimemente. El T.U. de Murcia representó su montaje *Caprichos del dolor y de la risa*, del que ya hablé con ocasión de su representación en el Festival Palma-69 (*Yorick*, núm. 38). Al igual que los dos espectáculos citados, *Joés* —espectáculo de mimo— ofrecido por Els Joglars de Barcelona lo fue en el teatro Principal. Y fue la única representación acogida con unánime ovación por el público. De este espectáculo original, imaginativo y tremendamente crítico también se habló aquí cuando su estreno en el teatro CAPSA. El grupo Taller 1 de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid ofreció el confuso montaje de *Oraciones laicas del siglo XX*, cargado de retóricas y tópicos y en una línea grotowskiana muy poco asimilada. Este texto fue recibido con las mismas muestras de desaprobación que recibiera cuando su estreno en sesión única en el T.N. de Barcelona.

En la Abadía de San Telmo —escenario roto, espacio libre para la representación—

tuvieron lugar, además de *Melim-4* y del *Razonamiento...*, las representaciones de dos originales tratamientos del mito de Segismundo por "Bululú" y del de Edipo por la EADAG. Ambos trabajos parecen estar basados en las técnicas de Grotowski respecto al actor. Pero en Bululú se advierte una superficialidad, una falta de hondura, de penetración, de rigurosidad en definitiva, en el trabajo del actor. La sujeción al texto puede ser causa de ello, y en resumen de la sensación de artificialidad que me causó.

El conjunto de representaciones tiene sin duda una tónica, que no es otra que el distanciamiento del que llamamos teatro literario para tender hacia el espectáculo *collage*, colectivo, hacia la involucración del espectador en el mismo, hacia el rompimiento del clásico y tradicional espacio escénico. Y en esta línea, la técnica de Grotowski como nuevo lenguaje. Es pues camino de búsqueda, en el que hoy estamos aún muy lejos de una realidad y en el que creo existen muchas dudas acerca de sus posibilidades futuras. En cierto modo todos estos peligros y discusiones los reflejó M. Aurèlia Campany en su ponencia —antes tocaba Brecht y ahora toca Grotowski— y también Ricardo Doménech en la suya. El tema sin duda dará aún mucho que hablar. En general el nivel de las representaciones vistas — juzgando como promedio— fue bastante mediocre.



Caprichos del dolor y de la risa, espectáculo de TEU de Murcia sobre textos de Cervantes, Ramón de la Cruz y Valle-Inclán, dirigido por César Oliva (Teatro Marquina, 1970).

La organización, la "ocupación" y el Festival Cero

El CAT —Centro de Actividades Turísticas de San Sebastián— fue quien organizó este Festival Internacional. Lógicamente el trabajo se centró en determinadas personas y éstas fueron Pedro Coloma, José Manuel Gorospe y José Luis Arzá, que resultaron cabezas visibles. Hasta llegar la hora de la inauguración, el Festival —su idea, su decidir qué se hacía— sufrió varias alternativas supeditadas siempre a la problemática económica. El citado grupo, consciente de sus limitaciones en cuanto a conocimiento de la realidad teatral, confió la organización técnica a los Goliardos, concretamente a Ángel Facio. Así fue posible el darse cita —salvo algunas determinadas ausencias— la plana mayor de nuestro T.I. Lo que sí ocurrió es que el CAT cometió errores, sobre todo de tipo burocrático, y no deja de extrañar el que los Goliardos no les pusieran sobre aviso. Pronto el Festival se fue escapando de las manos de los organizadores para pasar a ser de una Asamblea que integraba a



Una canción de la imaginación. Cumpleaños felices, por la compañía Roy Hart Theatre, de Londres (II Festival Internacional de Teatro de Madrid, 1971).

todos los participantes. La mecha de la censura —tema lógico como debate— hizo estallar el polvorín, y la puesta en marcha de un creciente histerismo colectivo hizo lo demás. Así se llegó a la decisión final de ocupar el Teatro Principal expulsando a los ingleses del Roy Hart que allí estarían representando. ¿Y luego? La decisión no lo preveía. Pero todo ya fue confuso. Las ideas iban y venían, las decisiones se tomaban y se abandonaban. Se observaban muy extrañas posturas por parte de algunos. Se evidenciaba a mi juicio que aquella "ocupación" nos venía grande (siempre se dijo que era una decisión de todo el Festival). Y así se consumieron las horas hasta pasadas las de la madrugada, hora en que el teatro fue abandonado por los que aún permanecían allí.

La pregunta es lógica: ¿fue justa la decisión? *Primer Acto* publica una encuesta al respecto. Será curioso ver las respuestas. Y si se mantiene aquel extraño *Fuenteovejuna*. Personalmente creo que no. La protesta ante la Administración por la censura era lógica —resultaba evidente que estando en San Sebastián una representación del T.I., se expresara una postura ante todo lo que coartara la libertad de expresión a través del arte— pero no hay duda de que esta protesta no resolvió nada, y en cambio, echaba por tierra, con seguridad, las posibilidades de llevar a cabo futuros festivales como aquél. El enorme esfuerzo del CAT —económico principalmente— me parece exigía otra postura. Nadie fue a San Sebastián pensando que iba allí a resolverse el problema grave de la censura, y en cambio a remolque de ello se daba al traste con el positivo hecho —mas allá del difícil diálogo y de otras realidades— de llevar a cabo anualmente unas reuniones a este importante nivel.

De todas formas, y ya como punto final, creo que de este Festival Internacional de Teatro de San Sebastián se pueden sacar muy aprovechables lecciones. Tanto en el puro aspecto teatral —teórico y práctico— como en orden a saber cómo piensan y se mueven algunos participantes, a nivel individual y a nivel de grupo. En este aspecto sí creo que el Festival ha sido positivo. Pero lo que más siento es su difícil continuidad, la baza que hemos destruido. Una vez más arte y política se han encontrado planteándose el tema de su difícil relación. Lo que el Teatro Independiente no ha sabido, o no ha podido conseguir es la conciliación de aquella postura con una continuidad en el trabajo teatral. Y en cierto modo se ha hecho el juego a quien menos interesaba hacerlo.

Yorick, 40 (junio 1970): 58-61.

CONCLUSIONES DEL FESTIVAL DE PALMA-70

1ª Mesa de trabajo Teatro popular, concepto, su utilidad e inutilidad

Teatro. Comunicación o lenguaje artístico de los conflictos de una comunidad. El conflicto teatral produce la llamada "acción teatral".

Teatro popular. Es aquel que se dirige con autenticidad de expresión a cada uno de los estamentos sociales, sin que implique una exclusividad a cada uno de ellos.

Consideramos que la única manera de fomentar el teatro popular (justificar su utilidad) es:

1º. Darlo a conocer mediante la creación de grupos teatrales locales.

2º. Mantenimiento de grupos fijos con la finalidad de extender y consolidar el interés por el teatro en cada localidad.

3º. Extensión e intercambio de grupos. No podemos plantearnos la utilidad o inutilidad de los intercambios de grupos no habiendo un apoyo a la creación de grupos teatrales.

Consideramos útil la extensión teatral esporádica y espaciada, creyendo necesaria una continuidad; para ello se requiere un apoyo económico efectivo a los grupos locales y una adecuada orientación técnica a nivel teórico-práctico. Cátedras de teatro.

4º. Conviene hacer un inventario y una revisión de los grupos ya existentes para una labor efectiva.

5º. Conviene evitar la falta de interés de determinados sectores en la formación del público teatral, así como el tratamiento paternalista a un público menos informado, debiendo crear una conciencia con capacidad crítica.

6º. Expresamos nuestra repulsión ante el proyecto de limitar el número de representaciones de los grupos experimentales.

7º. También aconsejamos la revisión y puesta al día del Proyecto de Ley de Teatro.

8º. Consideramos necesario agilizar y replantear el sistema de censura.

2ª Mesa de trabajo Repertorio para un teatro popular

1º. Consideramos necesaria una mayor difusión de textos teatrales válidos para toda clase de público.



Patio del Castillo de Bellver, en Palma.

2º. La naturaleza de las obras debe ser tal que su técnica permita al público identificarse fácilmente.

3º. Son necesarias obras de carácter didáctico en el sentido de plantear problemas o conflictos, pero siempre dejando al espectador con libertad para resolverlos por su cuenta.

4º. Consideramos idóneo un teatro con montaje de tipo naturalista o de farsa. Las obras esquemáticas o sugerentes corren el riesgo de no ser captadas en su totalidad por el tipo de público a quien las campañas van dirigidas.

5º. Los tipos, los caracteres, la ambientación, deben aproximarse a la zona donde tenga lugar la campaña con el fin de no caer en un riesgo perjudicial: la solución sería, si no la aproximación a la zona, por lo menos una generalización de montaje.

6º. Creemos importante una breve presentación de la obra a cargo del director.

3ª Mesa de trabajo Formas de interesar a un numeroso grupo de espectadores

1º. Creemos importante promocionar una efectiva campaña previa de publicidad, a fin de atraer al futuro espectador.

2º. Consideramos oportuno realizar contactos directos con posibles grupos ya exis-

tentes al iniciar la campaña en una localidad determinada, (centros excursionistas, peñas, centros culturales, etc.).

3º. Si por cuestiones económicas debe llevarse la compañía con mucha simplicidad, deberá procurarse que ésta no merme en absoluto la dignidad escénica.

4º. Creemos sería interesante hacer adaptaciones especiales de obras o textos, de modo que puedan interesar directamente a los públicos a los que vaya dirigida la obra.

4ª Mesa de trabajo Aportaciones a una campaña de extensión de teatro

Creemos en la utilidad de la realización de estas campañas, a pesar de las dificultades de todo tipo que las mismas entrañan.

Por tanto vemos la necesidad de señalar que:

1º. Estas campañas de "extensión teatral", dado que aportan gran cantidad de ventajas en los planes cultural, humano y social, precisan de un apoyo oficial efectivo que fuerce la apertura de los representantes estatales de los núcleos rurales donde se desarrollen para que faciliten la realización de los espectáculos.

2º. De la misma forma que están promocionadas otras campañas nacionales, estas campañas de "extensión teatral" han

de contar con todos los medios de comunicación social a su favor.

3º. Dentro de la campaña promocional se han de arbitrar los medios necesarios para revitalizar, cara al gran público, la función cultural del teatro y erradicar el deformado concepto que existe actualmente del mismo.

4º. Es preciso que exista un organismo que, de verdad, compruebe cómo se realiza una campaña y los efectos conseguidos.

5º. Es fundamental programar con continuidad real las campañas de "extensión teatral".

5ª Mesa de trabajo Conclusiones de carácter práctico

1º. Organización anterior de la campaña. La organización solicitará de los Gobernadores de las provincias elegidas que envíen circulares a los alcaldes en las que se les informe de la posibilidad de realizar en sus localidades representaciones teatrales. Con posterioridad los directores de grupos visitarán a los alcaldes que hayan contestado afirmativamente, pasando a realizar la definitiva selección atendiendo a las características de sus locales y posibilidades de ruta, etc.

La organización entregará una subvención para dietas, viajes, material y montaje al grupo antes de ser iniciada la campaña. La publicidad, consistente en carteles murales, se distribuirá con antelación suficiente, empleándose el mismo modelo para todas las campañas.

2º. Realización de la campaña

A) Será misión de los alcaldes de cada pueblo facilitar el local adecuado para la representación así como el enganche de luz y los permisos correspondientes para la actuación.

B) Los grupos se responsabilizarán de las representaciones, así como de la administración de los gastos generales (autobús, montaje, dietas, varios).

C) En cada representación se cobrará al público un precio mínimo de taquilla, equivalente a la entrada de cine, con lo que se consigue, además de valorizar el espectáculo ante los espectadores y suprimir el matiz de gratuidad perjudicial, una pequeña ayuda de tipo económico para los actores.

D) Se elegirán a ser posible locales cerrados con vistas a conseguir una mayor calidad de interpretación, control de público y de taquilla, supresión de la instalación y transporte de los tablados, así como del carácter folklórico que la actuación al aire libre lleva consigo.



El grupo independiente Tábano.

CASTAÑUELA 70 Y SU GIRA POR EUROPA

TÁBANO

Los de Castañuela, volvieron de su "repiqueo" por Europa (Yorick núm. 46). Hemos querido saber algunas circunstancias del viaje, y a ellos mismos —al grupo Tábano— se las pedimos. Esperamos que el grupo pueda seguir en la dura brecha. (N. de R.)

La prohibición de *Castañuela 70* planteó al grupo Tábano una situación límite. La imposibilidad de seguir trabajando en la línea emprendida venía a poner en peligro la continuidad de la unión. La idea de trabajar para los obreros españoles repartidos en Europa surgió de un modo

casi automático. Era el público para el cual deseamos dirigir de un modo particular nuestro espectáculo. No creemos que existiera otra alternativa para continuar investigando de un modo real las posibilidades de efectividad de la línea en la que en estos momentos se encuentra Tábano.

Los dos puntos fundamentales desde los cuales se han efectuado las representaciones por los diferentes países europeos son: llegar al mayor número posible de trabajadores españoles sin que ningún grupo monopolice nuestras actuaciones y una lucha no siempre efectiva por vencer el sensacionalismo de la prensa y TV (la noticia de la suspensión de *Castañuela 70* había sido difundida en un gran número de diarios y revistas dirigidos a los medios culturales de estos países). Esta es una de las razones por las que consideramos totalmente contraproducente impedir la continuidad de una obra que en absoluto llega a tener los elementos de crítica corrosiva que caracterizan a la mayoría de espectáculos cabaret en los que se pone en la picota a las personalidades políticas del país. Esta es la razón para que el *Haagsche Courant*, diario de La Haya, opinara en su crítica, tras valorar el intento de Tábano como intento efectivo de aproximación a un público popular: "Si comparamos *Castañuela 70* con cualquiera de los espectáculos cabaret

realizados en Holanda, comprobaremos como los españoles arañan pero no hieren". Casi todos los espectadores no holandeses coinciden en mostrarse muy sorprendidos de que *Castañuela 70* no pueda ser representada en un país "europeo". De esta opinión se hacen también eco la mayoría de los diarios al realizar su reseña crítica.

Los españoles y *Castañuela*

Creemos que la diferencia de niveles culturales existentes en España se hace mucho más patente al enfrentarse con unos usos y costumbres que en la mayoría de los casos fuerzan a una actitud defensiva.

En cada representación y por todos los medios a nuestro alcance hemos procurado conocer cada una de las reacciones que se producen ante *Castañuela 70*. El primer elemento que tuvimos en contra fue el hábito a la visita la de embajada "artística" española compuesta de cantantes y humoristas. Muchos, del título *Castañuela* esperaban mucho más folklore, gitanas auténticas y canciones de Manolo Escobar. Un comentario recogido en el entreacto de una actuación en Velsen-Noord es altamente significativo: "Como éstos no se cambien de pantalones ya no aplaudo más". ¡Cuántos años de unos esquemas rígidos tras esta valorización, cuánta invalidación en la ayu-

da a los grupos que se han planteado unas búsquedas por caminos no "reconocidos"! Cuando un grupo se aproximaba para entablar un tímido diálogo, el intento de aproximación indefectiblemente venía inspirado en sentimientos que forzaban a la comprensión: "Eso de los olivaderos sí que dice verdades como puños". "Tiene muy mala uva vuestro cachondeo". Amsterdam ha sido una de las ciudades donde *Castañuela* ha tenido un mayor reconocimiento. Actuación ante mil doscientos trabajadores españoles y una segunda actuación para que el espectáculo pudiera ser contemplado por el público holandés. De nuevo los diferentes niveles. Mientras el telón ascendía repetidas veces entre aplausos y gritos, un trabajador cruzaba el vestíbulo realizando el siguiente comentario: "Y ¿a esto lo llaman arte?" ¡Qué magnífico tema de investigación! ¿Cuál es el concepto de arte desarrollado en la clase trabajadora española? ¿Cómo la sociedad ha manipulado los conceptos? ¿Cuál es el concepto de arte que debe transmitirse al trabajador? ¿Por qué ese interés de idealizar la posición del artista establecido de espaldas a cualquier labor verdaderamente asequible a esas personas a las que solamente se les brindó diluidos comentarios y perdidas imágenes recibidas a través de emisiones "culturales"?

Quando el teatro interesa como medio de comunicación social

Este viaje ha tenido muchos puntos valiosos aunque al tiempo la contemplación de algunas realidades produzca un sentimiento de impotencia, de frustración ante la imposibilidad de hacer un teatro verdaderamente abierto a un público diferente fuera de las "élites culturales y sociales" que de un modo cada vez más agobiante "pagan" nuestro trabajo.

Como contraste a la tétrica cartelera de París sustentada casi de un modo exclusivo por un teatro de *boulevard* sin inquietud alguna, en una plaza perdida un remolque anclado en una de sus esquinas. El "Théâtre de Travers" se mueve por Europa a bordo de un chasis de un gran camión transformado por los creadores de este teatro errante, los suizos Thommy y le Vice, dos mimos que realizan un espectáculo de gran simplicidad que ofrece la posibilidad de un agradable reencuentro con el gesto. Una vez "desenrolladas" las posibilidades del camión rodante, el público encuentra una salita de cien sillas y un pequeño escenario en el que sólo caben tres actores y unos esquemáticos elementos escenográficos. Naturalmente nosotros no podemos tener un medio de difusión como éste porque aquí no existe la separación reglamentaria entre las sillas y los pasillos y si se necesita hacer aguas es preciso cruzar al bar de enfrente. En nuestro país las disposi-

ciones administrativas son más importantes que el hecho que se produce. Nada se subordina a la facilitación de un teatro no estable.

No cabe duda alguna de que el teatro se encuentra en crisis en Europa; sin embargo, los intentos de atracción al medio no se realizan en todos los países de una misma forma. En Holanda, por ejemplo, numerosas representaciones teatrales son fomentadas en combinación con los ferrocarriles. Un billete incluye el billete de tren y el de tranvía hasta el teatro, y la localidad. En ocasiones ante el éxito de ciertas exposiciones los museos quedan abiertos durante la noche.

Teatros en garajes habilitados, teatros de calle. Es preciso reconquistar a un público que perdió su interés por el teatro, pero para esta labor es inútil utilizar los mismos caminos que marginan a ese público que hoy debe ser depositario de nuestro trabajo.

El Teatro H.O.T. de La Haya, espléndido teatro experimental con unas condiciones acústicas inmejorables (donde actuamos), es una Iglesia que aún conserva sus vidrieras y columnas. El director de este Teatro quedó sorprendido de que el público holandés captara gran parte del sentido de *Castañuela 70*.

Conclusiones

De cualquier forma estamos seguros de que el camino iniciado por *Castañuela 70* es un camino abierto y que esta experiencia con los trabajadores españoles en el

extranjero no hace sino corroborar que la mayor parte del espectáculo es popular.

Que en el peor de los casos, cuando no se ha captado la intención crítica de la obra, la forma divertida y simple (análoga a la revista) hace que sea aceptado por un público deformado por el pseudo teatro al uso.

La gira en cifras

50 días de viaje.
21 representaciones de *Castañuela 70*.
8 coloquios.
364 espectadores de media por actuación.
8.400 kilómetros recorridos.

La Codorniz publicó en su número 1541 de fecha 30 de mayo de 1971 el texto que exactamente reproducimos:

Un grupo teatral

"Tábano fue el que puso en escena *Castañuela 70*, el que tuvo problemas con Censura y el que fue movido por los guerrilleros, que consiguieron quitarles del escenario y lanzarlos a la emigración. Tábano volvió, después de una gira por Europa, y quiso volver a las tablas públicas con un espectáculo que se llamaba *Piensa mal y acertarás*; el título fue profético. Censura volvió a cargárselo, esta vez ya sin ayuda de los guerrilleros. No es extraño, porque la Censura hace lo que le da la gana e interpreta libérrimamente ese Artículo 12 del Fuero de los Españoles que reza.

"Todo español podrá expresar libremente sus ideas, mientras no atente a los principios fundamentales del Estado".

¿Atenta Tábano contra esos principios fundamentales del Estado? Nos gustaría que Censura se dignase explicarnos cómo y por qué. En conjunto, nos gustaría que Censura nos explicase todas y cada una de sus múltiples intervenciones castratorias en el arte español. También nos gustaría que alguien nos explicase de qué sirve tener la libertad de expresión oficialmente concedida si luego puede venir Censura a hacer mangas y capirotos con ella, sin rendir cuentas a nadie.

Censura anuló a los artistas intelectuales nacidos en los años 30, y ahora Censura continúa en su propósito, anulando a los nacidos en los años 40. ¿Cuántas generaciones más cree Censura que va a poder cargarse?"

Sobre estar de acuerdo con el contenido del citado texto, "nos hace gracia" que se inserte en una publicación que se define como "la revista más audaz para el lector más inteligente". (N. de la R.)



Cartel de Tábano.

EL GRUP D'ESTUDIS TEATRALS D'HORTA Y SU INTEGRACIÓN COLECTIVA

JOAN-ANTON BENACH

Dentro de la crónica teatral barcelonesa de los últimos diez años, el Grup d'Estudis Teatral d'Horta presenta peculiaridades suficientes como para no permitir englobar el trabajo y la función del grupo dentro de la accidentada biografía de los independientes. Si bien cada iniciativa surgida en este campo ha tenido una identidad y un sello operativo propios, es evidente que el G.E.T.H. constituye un caso especialmente aparte. Al futuro investigador de esta época le será realmente interesante comprobar la singular trayectoria de este grupo que, enfrentado a unos mismos condicionamientos artísticos, sociales y políticos, ha tenido una existencia autónoma y, en cierto modo, contradictoria respecto al fenómeno de los equipos no profesionales. De hecho, sólo los orígenes del G.E.T.H. escapan a dicha singularidad.

Efectivamente, el primer espectáculo de Horta —*Crist, misteri*— aparece en 1964, es decir, cuando se está produciendo la desaparición de la A.D.B. y el relevo de ésta, ya elocuente en aquella fecha, por parte de diversos grupos que adoptan unos planteamientos ideológicos y críticos nuevos en la labor teatral que están iniciando. No interesa tanto tratar aquí de los presupuestos estéticos ni de la línea que seguirá el G.E.T.H. a partir de aquella fecha —de lo cual se habla cumplidamente en otros espacios de este número— como señalar el papel que aquél desempeña dentro del cuadro general de actividades teatrales independientes. *Crist Misteri* será representado ritualmente durante años y sólo hasta 1968 no aparecerá el segundo montaje del grupo: *Improvissació per Nadal*. Es en este punto que el G.E.T.H. adquiere su propia singularidad "histórica". Basta recordar que en 1968 "ya" han ocurrido muchas

cosas en el campo del teatro independiente que se practica en Barcelona. Las horas ilusionadas del 62, 63 y 64 han pasado definitivamente; cada proyecto se ha enfrentado a una dura problemática interna que constituirá un lastre más o menos pesado para el desarrollo de un trabajo coherente y regular; la "vigilancia" de los independientes alcanzará simas asfixiantes... Es precisamente en 1968 que se habrá intentado la operación "off Barcelona", destinada a fracasar un año más tarde, entre otras razones, por el desprecio absoluto hacia dicha iniciativa que experimentan las entidades ciudadanas que teóricamente deberían haber apoyado aquella empresa iniciada en el Poble Nou. Pues bien: en aquel momento, cuando la crisis en este sector teatral es ya un hecho incontrovertible, el G.E.T.H. comienza a desarrollar sus actividades más interesantes y regulares. Todo parece indicar que la coyuntura crítica no alcanza a este grupo, el cual, durante la etapa de *Crist Misteri*, habrá estado buscando, sin impacencias ni mimetismos, simplemente definirse. 1968, *Improvissació per Nadal*; 1969, *Oratori per un home sobre la terra*; 1970, *La Fira de la Mort*; 1971, *L'ombra de l'escorpi*. Es evidente que este programa no elude las limitaciones que se dan en el contexto sociopolítico siempre que entra en juego una labor de comunica-

ción pública. Pero resulta también muy claro que el grupo de Horta intenta afirmarse en un contexto mucho más inmediato y próximo, esto es, en las características culturales y sociopolíticas de unos actores que, por un lado, han llegado a un acuerdo común respecto al teatro que quieren hacer y que, por otro, provienen de una parcela específica de la colectividad —la barriada de Horta— a la que desean vincular su trabajo. Examinemos con mayor detenimiento ambas circunstancias.

Un único discurso dramático

Supongo que en más de un trabajo de este número monográfico de *Yorick* quedará patente la coherencia existente entre los cuatro espectáculos que acabamos de reseñar. Si a ellos anteponeamos *Crist Misteri*, obtendremos un ciclo completo con un único discurso dramático que va de una exaltación del humanismo a una toma de conciencia cívica exigida por la propia realidad comunitaria. Aunque no todo sean aciertos en la elaboración de cada espectáculo, éstos se hallan inscritos en un auténtico proceso de maduración expresiva asumido colectivamente. Cada montaje supone una revisión del anterior, destinado no precisamente a controvertir o a negar el traba-



Antígona, de Salvador Espriu, por el Grup d'Estudis Teatral d'Horta.

jo realizado, sino a acceder a un nuevo estado de compromiso y de comunicación. Acaso esta pedagogía interna que el grupo ha asumido de forma rigurosamente sistematizada ha impedido la realización de espectáculos "brillantes" y contrastados. Posiblemente la renuncia a experimentaciones múltiples, estética e ideológicamente válidas, ha limitado para el G.E.T.H. el campo donde se producen, con las más variadas especies, esto que llamamos éxitos. En este caso, sin embargo, ha sido mucho más importante la introspección practicada por el grupo, el estudio que actores y directores han llevado a cabo a fin de establecer la función de su trabajo —aquella función sin la cual Artaud no entendía la actividad teatral—, más allá de un montaje concreto. Sólo a través del aludido ciclo, el G.E.T.H. ha podido definirse colectivamente, y por ello mismo, sólo a través de una visión completa del proceso, el espectador ajeno al cuadro sociológico de actores y público de Horta puede valorar debidamente el sentido de cada espectáculo.

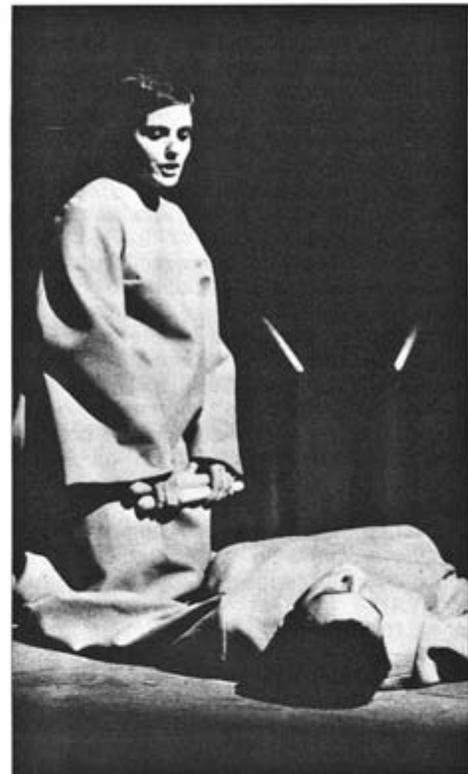
Estas primeras observaciones nos indican que el G.E.T.H. es uno de los ejemplos, por supuesto muy infrecuentes entre nosotros, de una labor crítica y estética realizada a la medida del grupo, en función de éste y del público con el que se identifican sus componentes. Se podrá, por supuesto, discrepar de las bases ideológicas e incluso formales de dicha labor, pero es incuestionable que en tanto "acción teatral" estamos ante un caso admirable de rigor y madurez. A escala local, la experiencia de Horta reproduce, en definitiva, los planteamientos que se están formulando los equipos teatrales más exigentes de Francia e Italia, casi siempre estos últimos con medios y posibilidades de expresión enormemente superiores.

El grupo y su radicación

Refiriéndose a las dificultades que, para su formación, encuentra aquí el actor y también al papel del director, elemento subsidiario dentro de una institucionalidad académica sumamente deficitaria, Feliu Formosa ha precisado (*Per una acció teatral*, pág. 87) los términos de un problema en el que con frecuencia han naufragado los empeños independientes mejor intencionados: "És cert que la manca d'una escola interpretativa producte d'una tradició por anullar esforços en el camp de la tasca directiva. Però aquest fet s'imposa per ell mateix i cal ser-ne conscient abans de començar el treball de direcció. És una cosa prèvia. La manca d'una escola o d'unes escoles, d'interpretació teatral no pot ser superada defugint el problema i llançant

cortines de fum en el camp de la teoria pura i dels recursos plàstics, apresos consultant revistes estrangeres. Només hi ha una solució: treballar amb un equip, o uns equips de gent, a uns quants anys vista". En Horta, tales principios han sido provechosamente aplicados, tanto por lo que respecta al trabajo del director como por la continuidad que éste y los actores han sabido dar al equipo. Hasta hoy, ha sido realmente el de Horta un "grup d'estudis" y, en este sentido, su esquema de trabajo constituye un punto de referencia que, a mi entender, podría propugnarse para muchas otras actividades teatrales al margen de su guerrillerismo o de su arriesgada penetración —integración— en los feudos comerciales.

El grupo es de estudios... y de Horta. He aquí la segunda circunstancia cuya significación merece por su parte un comentario. A la estructuración de un equipo, la mayor parte de cuyos miembros proceden de Horta, se ha unido la radicación expresamente sostenida a este marco sociológico y urbano que es el propio barrio. Creo yo que en este punto, la acción "positiva" del G.E.T.H. ha de mantenerse en el terreno de los principios mucho más que en el de la fácil especulación respecto a los resultados de un servicio cultural y político operados sobre una comunidad urbana específica o al grado de reconocimiento que esta comunidad ha encontrado en los espectáculos montados por el grupo. Mantendremos como dato marginal el hecho excesivamente equívoco de la autosatisfacción que pueden experimentar muchos sectores del barrio por "sus" espectáculos, fenómeno que sería similar a los apasionados afectos y fervores locales que en Elche suscita *El Misteri* o en Esparraguera *La Passió*. No es, sin embargo, por este localismo, que merece relativizarse la supuesta vinculación social de una comunidad a una actividad escénica —vinculación que, en muchos casos, es efectivamente auténtica—, sino por la valoración patrimonial que suele hacerse de unas manifestaciones que forman parte del "depósito cultural y artístico" propio, actitud fundamentalmente conservadora, acrítica, que, en consecuencia, se opone a la sustancia misma del hecho teatral. Marginando, pues, este dato, el significado de la radicación que ha mantenido el G.E.T.H. respecto a su barrio ha de buscarse en el carácter político y cultural de dicho aspecto programático y fundamental que ha mantenido el grupo, y en la permeabilidad de éste por reflejar las instancias culturales que sociológicamente el barrio plantea.



La fira de la mort, por el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (II Festival Internacional de Teatro, 1971).

La animación cultural de un barrio

En otro lugar u ocasión el tema nos aproximaría a una polémica que ha colocado en trance de crisis el concepto hasta ahora más extendido que ha circulado sobre el teatro como "servicio público". (Anotemos que el problema y su discusión se han producido en Francia, puesto que aquí estamos lejos de alguna ligera apariencia indicadora de que el teatro pueda llegar a entenderse como tal servicio). En virtud de este concepto, que han defendido Jean Vilar y Michel Bataillon, entre otros, se trataría en nuestro caso de potenciar desde arriba al grupo de Horta, dotándolo de todos los medios posibles para que el teatro encontrara en el barrio "el difícil camino del progreso popular" (Vilar), en el bien entendido de que convendría promover un teatro que "está ahí", todo lo renovado que se quiera, y a cuyo acceso tienen derecho las masas independientemente de los sectores sociales que las integran. Frente a esta visión que de hecho escinde el teatro —convertido en un producto cultural excesivamente abstracto— del marco sociológico que lo hace posible, Jean Duvignaud —uno de los opositores más constantes que en los últimos tiempos tuvo el malogra-

do Jean Vilar— escribía: "La animación cultural, para tener sentido, debería ir en dirección contraria a esa tendencia a la 'masificación', característica de la sociedad industrial, aunque afortunadamente no la define. En lugar de dirigirse a grandes conjuntos abstractos, ella debería exigir esfuerzos de atención y espera a grupos particulares. ¿Reanimar la espontaneidad de los grupos no es acercar la exigencia de libertad política a la exigencia de la creación artística? ¿No sería esta multiplicidad de células vivientes, de electrones sociales, capaz de realizar el viejo sueño de un arte hecho por todos y para todos?". Arremetía Duvignaud con estas palabras contra el carácter masificador del Festival de Avignon, pero en muchos otros escritos se advierte que tal planteamiento responde a un modo de entender toda una política cultural en este campo.

La cita nos acerca evidentemente a Horta y al "principio" de actuación localizada que adoptó el grupo desde sus comienzos. Es un "grupo particular", cuyos miembros tienen una similar procedencia, el que inicia el trabajo, y es desde su misma condición sociológica —y a partir de aquella radical revisión de un primer espectáculo "de" Horta, *La Passió*— que intentan la animación cultural del barrio. En otra oportunidad, pude referirme al G.E.T.H. como una de las escasas entidades que integran la infraestructura teatral de este país, esa realidad básica que, estando, creo yo, excepcionalmente dotada de individualidades, no puede, por múltiples razones, alcanzar una instrumentalización mínima. Y situaba al G.E.T.H. dentro de dicha infraestructura, no tanto por la mayor o menor categoría que puedan haber tenido sus espectáculos como por la estudiada y sistemáticamente programada labor que ha venido realizando dentro del barrio.

Integración a las nuevas realidades

Naturalmente, sería demasiada ingenuidad olvidar los riesgos que comporta la mitificación del "barrio" que todavía se suele practicar a algunos niveles. Dicha mitificación pretende unas veces hacer de tan idílico lugar una especie de compartimento donde todas las virtudes resultan preservadas, prescindiendo del enriquecimiento personal y colectivo que, pese a todo, puede proporcionar la cultura urbana. Otra forma de idealización o de mitificación consiste en seguir viendo el barrio como una parcela inexpugnable, con unas características perfectamente definidas e inmóviles, sin considerar las transformaciones que en

el mejor de los casos produce la misma dinámica urbana de la ciudad y, en el peor de ellos, la desintegración sociológica que origina la ausencia de una política urbanística y de asentamiento demográfico que es la que parece haber existido en muchas áreas barcelonesas.

Sea como fuere, un barrio es lo que es la gente que lo habita, y son los intereses de esta parte del pueblo, de este "público" específico, lo que en cada caso convendrá servir a través de una animación cultural por el teatro. Desde Barcelona podemos encandilarnos con la obra de un grupo que tiene por escenario un barrio que "conserva encara... l'encant d'una població rural", pero desde Barcelona y desde Horta mismo ha de tenerse en cuenta que la barriada "actualment és cada dia més absorbida per la ciutat i pels immigrants". (A. Cirici, *Barcelona pam a pam*). Creo yo que el G.E.T.H., con la vinculación a su ámbito sociológico y urbano específico, puede ser un factor de sensibilización respecto a las nuevas realidades que en él están surgiendo y un centro vivo de animación cultural para hacer frente mediante el teatro al fenómeno desintegrador y masificador que tiende a crear anónimos y disciplinados consumidores de cultura.

Durante sus ocho años de vida, el G.E.T.H. ha reunido en sus planteamientos los factores para convertirse en uno de aquellos "electrones sociales" de que habla Duvignaud de la misma forma que, por ejemplo y salvando distancias, tuvo esta cualidad el trabajo de Planchon en Villeurbanne. La pregunta es ésta: ¿hubiese tenido la misma significación y contenido el trabajo del gran director francés elaborado en el corazón de París? Quienes han conocido su obra mucho más de cerca pueden asegurar que no. Y el caso es que Planchon no es exactamente un realizador que se "margina", sino, muy al contrario, un hombre de teatro que se "integra" en una comunidad específica de Lyon. Es así que el G.E.T.H. no ha representado, ni debiera de representar, creo yo, ninguna acción *off* Barcelona (en todo caso, será *off* muchas otras cosas), sino un ejemplo de cómo servir coherentemente una actividad teatral dentro de un marco en que actores y público se sienten identificados por una misma reflexión, y lo que es más importante, por una misma condición sociológica. Para terminar, quiero sólo señalar que, bajo este punto de vista, los materiales dramáticos de Horta entiendo que sólo podrán exportarse en buenas condiciones, siempre que quede claro que han sido elaborados dentro de este proceso de identificación.

TEATRO UNIVERSITARIO EN BARCELONA

P.

Intentar trazar una panorámica históricocronológica del Teatro Universitario de Barcelona no resulta fácil. Hay puntos y momentos en que la cosa se hace tan confusa que uno llega a perderse. Sopesado en perspectiva, es posible detectar una época, la de los años 55, en que el llamado T.U. de Barcelona funcionaba bien en cuanto a continuidad y rigor en los montajes. Que otra cosa, y otro tema, sería el adentrarse en profundidad y ver si aún en esos momentos es posible hablar con fundamento de un *teatro universitario*. Eran



Akelarre, por la Universitat Lliure de Teatre (Badalona).

aquellos los años justamente anteriores a las fuertes convulsiones de nuestra Universidad que, lógicamente, tendrían que traer la poco menos que absoluta desaparición en ésta de la actividad teatral, lo que empezó a fraguarse a partir de la paulatina desaparición de los T.U. de Facultades. Otro punto que se debe aclarar de partida es la vinculación absoluta del T.U. al idioma castellano, lo que digo ateniéndome al hecho de que en 1956 aparecía con estrecha vinculación a la Universidad el Teatro Viu, de la mano de Ricard Salvat, Miquel Porter y Helena Estelles. El Teatro Viu se veía apoyado en un determinado orden por Josep M^l Valverde, entonces catedrático de estética en la Universidad.

Esta idea funcionaba como "sección experimental" de la Agrupació Dramàtica de Barcelona, y cumplía notoriamente, entre otras, la función "política". "Las primeras, peores y casi insalvables dificultades con que puede encontrarse un escritor son las que se refieren a su propia lengua. En este sentido, sólo nacer a la vida —no ya a la literaria, sino a la de la comunicación hablada— se encuentra el futuro escritor catalán que su misma lengua es, ante todo, un problema, una cuestión a resolver". (*Notas sobre Literatura*). Esta opinión de Castellet es trasladable y aplicable al campo de la Universidad de aquellos años. Si problema es la lengua, cuál no sería el representar en catalán en el marco de la Universidad de Barcelona. El hecho, resumiéndolo, es aquella vinculación de una actividad teatral universitaria "oficial" a la lengua castellana.

La actividad del Teatro Español Universitario de Barcelona se desarrolla paralelamente a la marcha de la Universidad y, en forma más concreta, al otrora SEU. A lo largo de estos treinta años han sido muchas las vicisitudes en que estuvo envuelto, pero es fácilmente visible en los años antes apuntados una concreción de sus actividades. Son los años de Antonio Chic, Francisco Jover, José María Loperena, Mario Cortés. Después de ellos se producen, a salto de mata, distintas presencias y el TEU pierde toda su fuerza en cuanto a actividad continuada y deja de ser seguido por los medios de difusión locales.

En 1953, y tras unos años de labor gris y vacilante, Mario Cortés es director general del TEU de Barcelona, siendo Antonio Chic su director escénico. Esos años comportan estrenos de Alfonso Sastre, Eliot, Julian Green; el I Ciclo (1956) de lecturas de autores noveles (Cantieri, David Tovías, Enrique Ortenbach, etc.); un importante ciclo de teatro italiano en la Cúpula del Coliseum (Silvio Giovanninetti y Diego Fabri); y la adjudicación del Concurso Nacional Universitario con *La dama boba*, de Lope de Vega. Y en el plano



José María Loperena, director del TEU de Barcelona.

internacional, este TEU aporta con validez los estrenos de *Las palmeras de plomo*, de Ortenbach, en el teatro Ca'Foscari de Venecia y de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, en los Festivales de Saarbrücken y de Parma.

La incorporación de J. M. Loperena

En el 58 se produce la entrada como director de José M. Loperena, que proviene de la Facultad de Derecho. Y Antonio Chic se pasa definitivamente al campo profesional. Hay una evidente preocupación por incorporar autores nuevos y por ello se pone en marcha un II Ciclo de lecturas de autores noveles en el que se leen textos de Antonio Vilar, Juan Germán Schroeder, Alejandro Cuéllar, Ortenbach, etc. Se estrena *El maniquí*, un "extraño" en tres actos de David Tovías, y a principios del 59 tiene lugar en el teatro Candilejas (hoy desaparecido) una serie de representaciones bajo el lema general de "la temática en el teatro español". Se presentan textos de Enrique Ortenbach, Antonio Vilar, José Zorrilla, Moratín y la obra de Cubilles de Aragón *Las muñecas*

de *Marcela*, que constituye uno de los grandes éxitos del TEU, bajo la dirección de Loperena. Viaja el grupo a Murcia para participar con *Las travesuras de Pantoja*, de Agustín Moreto, en el Festival Nacional de Teatros Universitarios y en el II Ciclo de Teatro Latino de Barcelona presentan *Farsa de la enamorada del rey*, de Valle-Inclán, montaje que llevarán en el 60 al Festival Internacional de Teatro Universitario de Venecia.

En estos años —la dirección general del TEU de Barcelona la llevan ahora Francisco Jover y el propio Loperena— se produce uno de los estrenos más importantes del teatro español de postguerra: *Vagones de madera*, de José M. Rodríguez Méndez. Fue la noche del 27 de diciembre del 59 en el teatro Candilejas que se producía de la mano de Ramiro Bascompte. Noche importante para muchos y, sobre todo, para nuestro teatro; obra densa y humana, revulsiva y polémica que se centra en un grupo de soldados que viajan en un vagón de madera hacia la guerra de Marruecos. Hay aún otras "fechas": *Cinco ante el silencio*, del poeta Joaquín Buxó, en el teatro Wind-sor, y tres obras cortas del crítico de cine Juan Francisco de Lasa, también en ese desaparecido teatro. Y en el teatro Romea (febrero del 61), *Proceso a la vida*, de Jaime Ministral, obra finalista del I Premio Tirso de Molina.

Más o menos por estas fechas se produce un hecho muy importante: por las razones diversas, entre las que creo decisiva la evolución irreversible de la misma Universidad, se rompe la continuidad en la marcha de este TEU. Si desde el 53 hasta este 1961 hay una regularidad en la organización y actividad del grupo, una clara distribución de cargos en el seno interno del TEU, un reparto de responsabilidad, a partir de esa fecha este hecho ya no existe. Al dejar las riendas tanto Francisco Jover como José M. Loperena, éste también decantado hacia el teatro profesional como medio de vida, el TEU de Barcelona languidece a marchas forzadas hasta su consumación. Paralelamente a este proceso y junto a la apuntada floración de la "crisis" de la universidad española, los TEUS de facultades se van paulatinamente ahogando. Hay, sí, intentos de continuidad, como el llevado a cabo por Clemente Martínez de Campo o como las apariciones fugaces de los llamados T.U.P. (Teatro Universitario Popular) y T.U.C. (Teatro Universitario de Cámara). O como, apurando la cuestión, la relativa continuidad de un Teatro de la Facultad de Derecho o de la de Económicas. Pero lo que es claro y evidente es que el TEU de aquella reseñada época ofreció montajes valiosos dentro de una actividad regularizada. Que gozaba del



Vagones de madera, de José María Rodríguez Méndez, por la compañía de Ramiro Bascompte (Teatro Candilejas, 1959).



La Illicó, de Ionesco, por Grup A-71 (Foto: Alcayna).

favor de un determinado público, que tenía un positivo eco de fuerza de los límites locales y que la prensa (por entendernos) lo seguía donde fuera, lo apoyaba y lo aireaba. Estas constantes fueron las que se perdieron. Creo que la actividad de aquel TEU se aproximaba algo, dentro de la circunstancia general española, a lo que podría ser un teatro universitario. De todos aquellos años salieron algunos nombres válidos, y más de uno está hoy situado en el campo profesional. Recuerdo ahora los de Antonio Chic, de Mario Gas, de Emma Beltrán (ahora Emma Cohen-Lady Europa), de Gemma Cuervo, etcétera.

En los inicios del curso 70-71 hubo un fracasado intento de toma de conciencia del problema con el nombramiento de Ricard Salvat como coordinador e impulsor de un posible movimiento de teatro universitario en nuestra Universidad. Exactamente desconozco lo ocurrido... aunque la evidencia es que "no ha ocurrido nada". La dinámica interna de nuestra Universidad no produce teatro, pienso que ante todo porque esta dinámica está "ocupada" en otro tipo de problemas de una gravedad muy superior a la teatral. La aparición del N.G.T.U. de Frederic Roda con sus valiosísimas propuestas sobre Alexandre Ballester es un hecho que se produce más por decisión particular de determinadas personas que por razones internas dentro de un contexto temático Teatro-Universidad. Las convulsiones de todo tipo en las que hoy se incrusta más bien dramáticamente nuestro mundo universitario se oponen con fuerza decisiva a que se produzca positivamente esta relación tratada. En los últimos años hubo, repito, intentos aislados debidos a la vocación de algunas personas. Y actos más o menos académicos que se producían en el marco de la Universidad. Pero nada más. Y eso ya casi tampoco. Habrá que esperar tiempos mejores, el asentamiento un tanto definitivo de un equipo de autoridades académicas que permita clarificar el panorama, crear unas bases un tanto sólidas de funcionamiento general de la Universidad y, a partir de ahí, ir a la integración del fenómeno teatral en aquélla, a manera de Cátedra, de disciplina. Entonces será el momento de acotar el problema, de analizarlo y de hacer algo. Mientras tanto, no. Mientras, a lo más, actividades marcadamente tangenciales.

Yorick, 55-56 (diciembre 1972): 84-86.

TEATRO UNIVERSITARIO EN MADRID

JOSÉ LUIS ALONSO

Al tratar de hablar del Teatro Universitario en Madrid, lo primero que tenemos que hacer es diferenciar el teatro universitario del teatro que se hace en la Universidad, que desde luego no es lo mismo.

Efectivamente, mientras que en los Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria se han desarrollado, y sigue haciéndose, los mejores intentos del Teatro Independiente, los Grupos propiamente universitarios, bien de Colegios Mayores o de la Universidad, han visto frenados sus esfuerzos por una serie de causas que analizaremos posteriormente. Pero vayamos por partes.



El retablillo de Don Cristóbal, de Federico García Lorca, en versión libre de Tábano (Pequeño Teatro Magallanes, 1972).



La sesión, de Pablo Población, por el T.E.I., dirigido por José Carlos Plaza (Teatro Calderón de la Barca, de Barcelona, 1970).

Los Colegios Mayores tienen una serie de subvenciones para realizar actividades culturales, que en algunos alcanzan la cifra de 200.000 pesetas. Es natural, pues, que la mayor fuente de subsistencia de los Grupos Independientes sean estos Colegios Mayores. Las cantidades que normalmente cobra un grupo por su actuación oscilan actualmente entre las 8.000 y 15.000 pesetas. El límite de actuaciones que puede hacer un Grupo depende únicamente de los contratos conseguidos, de la calidad del montaje, prestigio, amistades, etc. Normalmente, estas representaciones se celebran sin contacto directo con la Censura (es decir, sin ensayo de viso, pues el libreto censurado sí es casi siempre una condición impuesta por los Directores de los Colegios Mayores). El permiso para estas representaciones de carácter interno de cada Colegio se tramita directamente del Rectorado, y las representaciones carecen normalmente de publicidad y resonancia de ningún tipo. Caso aparte algunos colegios de mayor prestigio, ya conocidos en el Ministerio y a los que se exige el ensayo de viso correspondiente.

Con este procedimiento, son varios los Grupos que en los últimos años vienen realizando la mayor parte de sus actuaciones en Madrid (las salidas de estos Grupos a otras provincias tienen, como es natural, unas condiciones totalmente diferentes).

Podemos citar como los Grupos de Teatro Independientes más representativos y conocidos actualmente por el público universitario a: Teatro Libre, Canon, Tea, Diti-rambo, Pequeño Zoo, y Taular 12. Como es

natural, esto no trata de ser una selección de méritos ni nada parecido. Únicamente señalo los Grupos que más actuaciones han tenido últimamente en los Colegios Mayores de Madrid. (Son de señalar igualmente TEI y Tábano, los Grupos actualmente más conocidos, y que si bien no están actuando en la Ciudad Universitaria, sino en el local del TEI de Magallanes 1, si lo están haciendo preferentemente para un público de universitarios, que actualmente constituye su principal clientela).

Las obras representadas últimamente por dichos Grupos son:

- Teatro Libre: *El Auto del Hombre*, colectivo sobre textos de Calderón, y *El Inmortal*, adaptación sobre la obra del mismo título de Alfonso J. Romero.

- Canon: *Y no lo decimos por mal*, sobre textos de Quevedo, y *Concierto en P*, experimento teatral-musical.

- TEA: *De lo que ocurrió en el Gran Hotel el día de la inauguración*, de Paco D. Velázquez y Alfonso J. Romero.

- Diti-rambo: *Sybyla*, colectivo sobre *Las Euménides* de Esquilo.

- Pequeño Zoo: *Niños no hacer trampas*, de E. Alonso.

-Taular 12: *Oh, qué bonita es la guerra*, de Joan Littlewood.

- TEI: *Después de Prometeo*, colectivo, y *Historia del soldado*, de Stravinsky.

- Tábano: *El retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, en versión libre.

Dentro de estos Grupos existen, desde luego, las diferencias más dispares. Desde la profesionalización y dedicación continua, a brotes esporádicos. De la calidad fruto de



Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe, de Jerome Savary, por Tábano (1974).

una investigación y un trabajo serio y continuado, al entusiasmo aficionado con poco más que una buena voluntad. Pero volvamos al tema principal del que nos estamos ocupando, y señalemos que estos grupos, sin ser desde luego grupos universitarios, sí podemos señalar que tienen entre sus componentes a un gran número de ellos. Tal vez podríamos definir la diferencia que los separa de un teatro propiamente universitario en que no son universitarios que hacen teatro, sino que son, en su mayoría, gentes de teatro que van a la Universidad, lo cual arrastra un gran número de diferenciaciones a la hora de estudiar todo su planteamiento.

Y centrándonos ya en la problemática directa del Teatro Universitario. ¿Qué teatro realmente Universitario hay en Madrid? Ninguno. Hay una serie de causas que impiden la formación y sobre todo consolidación de un grupo universitario, entre las que podríamos citar, ante todo, una despreocupación casi total por los órganos universitarios competentes para dotar a las universidades madrileñas de unas realizaciones que dieran pie a un trabajo teatral. Podríamos citar como característico que existen un gran número de campos de deporte universitarios, pero no hay un solo teatro propio de la Universidad; es más, ni una simple sala de ensayo; no existen tam-

poco cantidades para subvenciones, presupuestos, ni fines teatrales de ninguna índole. No existe una cátedra de arte dramático, ni cursillos, seminarios, etc., que puedan orientar y ayudar. No hay, en resumen, el menor interés. A esto hay que sumar el funcionamiento de la Federación de Teatro

Universitario. (¿Existe aún?), (¿de quién depende?), (¿qué actividades realiza?). Estas y otras muchas son las cuestiones que están pendientes de resolver.

A todas estas dificultades, hay que añadir las derivadas de los eternos y enquistados problemas de la realidad teatral espa-



Poemas escenificados, de Rafael Alberti, por la compañía Pequeño Zoo.

ñola, como son la censura, el lío burocrático que se necesita descifrar para conseguir los permisos reglamentarios, la falta de interés por los que llevan varios años intentando hacer cualquier resultado, el eterno empezar de algo en este terreno, las pequeñas soluciones paternalistas, el favor del amigo, etc., etc.

Y todo esto en un clima conflictivo y con la sensación de provisional que actualmente tiene toda la Universidad Española, que hace que la dedicación teatral sea desvalorada por todos, de uno y otro lado. ¿Para qué sirve hoy, ahora y aquí, hacer teatro?

Intentemos salir de la laguna de pesimismo donde estamos sumergidos, enfocando todo el problema bajo otro punto de vista más lógico. El teatro "no interesa": eso es claro. Y esa, desde luego, es la principal razón para que sigamos haciendo, los grupos, teatro.

Y ésta es una de las principales responsabilidades que estos Grupos tenemos. Hay que hacer teatro, pero hay que hacerlo bien. Desde luego, hay un sinfín de dificultades, pero éstas son casi iguales para todos, y hay unos espectáculos valiosísimos frente a otros de los que es mejor no hablar siquiera.

En general, todas las obras señaladas anteriormente, con unos denominadores comunes en su mayoría, ofrecieron un resultado al menos interesante. (Desde luego, bastante más interesante que el resultado de la cartelera de teatros comerciales y oficiales de Madrid actualmente).

Pero nos hemos vuelto a perder en generalizaciones y nos hemos salido del estudio que pretendíamos hacer del Teatro Universitario y del teatro en la universidad. ¿Cómo vemos el futuro para ambos? Creemos realmente, y sentimos ser pesimistas a este respecto, que existen muy pocas posibilidades de un resurgir del Teatro Universitario en Madrid. En cambio, creemos que los Grupos Independientes pueden seguir conquistando todo este público, cada vez más numeroso, y mejorar su trabajo y dedicación, sin ninguna duda y a pesar de todos los problemas. El año pasado se celebró en uno de los Colegios Mayores de Madrid un Certamen que recogió a todos los Grupos que estaban trabajando en la Universidad. Le dimos el nombre de Certamen de Teatro de Base, y en el nº 52 de *Yorick* hay una reseña sobre los resultados del mismo. Este año de 1973 hay programado un 2º certamen, del que daremos cuenta cuando se realice, y estudiaremos la verdadera situación de los Grupos participantes, así como del posible progreso conseguido en su trabajo.

Yorick, 55-56 (diciembre 1972): 91-93.

ADRIÀ GUAL Y LA ESCOLA CATALANA D'ART DRAMÀTIC (1913-1934)

HERMANN BONNIN

Esta breve aportación para un mejor conocimiento de Adrià Gual estará centrada en torno a su labor como director de la "Escola Catalana d'Art Dramatic". Quiero decir que éste será un trabajo parcial respecto a la obra total de Gual, aun cuando en él confluyen los rasgos más significados de su persona.

La obra pedagógica de Gual a través de la "Escola" se ha de insertar en el medio ambiente que en todo momento la condicionó. Trataré, pues, de revisar algunos de los acontecimientos más representativos de la "Escola", asegurándome con ello la posibilidad de comprender algunos aspectos de la cultura y la política de veintidós años de historia de nuestro país; aquéllos que van desde su fundación, el año 1913, a la obligada dimisión de Gual en 1934.

Convendría revisar la actuación de la "Escola Catalana d'Art Dramatic" para entender algunos de los acontecimientos, estéticos, sociales y políticos que se precipitan y aceleran en las primeras décadas del siglo. Acontecimientos que condicionan la "Escola" y la actuación de su director obligándole a una andadura por la cuerda floja de una constante dialéctica conflictiva. El posibilismo y el abstencionismo al que se sometió, lo que hizo y lo que dejó de hacer, serán los datos esenciales para acercarnos a un trabajo de síntesis.

Gual fundó la "Escola" a la edad de cuarenta años. Quedaban atrás los rasgos más característicos de su acción renovadora y de su teoría "Pel tema a l'esperit; pel color als ulls i l'esperit; per la música a l'orella i a l'esperit encara", los postulados de su "Teatre Intim", el descubrimiento de Ibsen y la obra de Wagner, junto a la explosión de Nietzsche y su síntesis por el equilibrio orgia-logos, en un pueblo en proceso de

afirmación nacional. Y quedaban atrás, también, sus experiencias teatrales de primerísima mano, vividas en París, en pleno barrio latino —rue de Four— a través de Antoine y sus teorías sobre el realismo escénico y Lugne-Poe con sus postulados ibsenianos de carácter simbolista, junto al descubrimiento de la primera institución cultural francesa, la Comédie Française. Y quedaba atrás, también, la nueva aventura del "Intim" a su regreso de París.

El empuje de la Exposición de 1888, que lanzó a la ciudad hacia una precipitada incorporación a las últimas corrientes de la cultura europea, se va, poco a poco, solidificando a través de instituciones autóctonas de reciente creación. "Durant el mes d'agost del 1912 —dice Gual en sus Memorias— trobant-me fora de Barcelona, un bon amic va invitarme a entrevistar-nos per parlar d'un cert projecte que reclamava un camvi d'impressions amb mi. L'amic que acabo d'al·ludir era en Lluís Durán i Ventosa..."

En el año de 1907 la Diputación había fundado el "Institut d'Estudis Catalans" que tenía como misión la de investigar, a nivel superior, los elementos de la cultura catalana, y de la que, tiempo después, se habría de desprender la Biblioteca Central de Catalunya y la "Escola de Bibliotecaries". Era éste un período en el que habría de realizarse una de las obras más sorprendentes en el campo de la cultura. La Diputación crearía, así mismo, el "Consell de Pedagogia" (1913), la "Escola d'Estiu" (1914), la "Escola Montessori" (1915), y en el ámbito profesional, la "Escola Industrial" (1910), la del "Trellat" (1913), la de "Bells Oficis" (1914), la de la "Dona" y la "Escola Catalana d'Art Dramatic", en 1913.

"El resultat de la nostra entrevista va esser —sigue diciendo Gual— d'encarregar-me l'esbos d'una memoria encaminada a la fundació d'una institució que s'anomenaria Escola Catalana d'Art Dramatic, per a la direcció de la qual segurament se'm proposaria". Así empezaba, pues, a tomar cuerpo la empresa. Gual era el hombre de teatro en quien confluían las condiciones necesarias para llevarla a término. La propuesta de Durán i Ventosa no era sino el reconocimiento a una de las más importantes empresas teatrales llevadas a término a lo largo de casi veinte años —última y primera décadas del siglo— en Barcelona. Si este reconocimiento y la institucionalización que eso comportaba llegaba algo tarde, es otra cuestión, y se deducirá de un estudio detenido sobre la labor de la "Escola", el cual resta todavía por hacer. De lo que no hay duda es de que los tiempos habían cambiado.

La primera "gran guerra" se estaba "cocinando" y los acontecimientos sociales y políticos empujaban un cambio de actitud frente al "hecho" teatral y artístico. Nuestro país no podía ni debía, en relación a la

dinámica evolucionista propuesta a raíz de la industrialización del XIX, mantenerse aislado de las convulsiones.

La pureza estilística de Gual y su credo estético tendría que haberse amoldado a las nuevas circunstancias históricas, pues no era aconsejable restar ajeno a los aires de renovación que condicionarían buena parte del pensamiento contemporáneo, generarían nuevas normas de vida y convivencia y sentarían las bases del arte del futuro.

El año de 1909 Barcelona sufriría las consecuencias de la Semana Trágica. El 1911 se fundaba la C. N. T. y el 1912 era asesinado Canalejas, Presidente del Gobierno Español.

La primera gran guerra estalla en 1914. El año de 1917 hay huelga general y Asamblea de Parlamentarios; la gran revolución rusa de octubre.

En el año de 1911 había muerto Joan Maragall. Los nuevos planteamientos literarios y los aires que llegaban procedentes de Europa, entronizarían el "noucentisme". Dalmau, en 1912, organizaría en Barcelona una exposición de pintores cubistas y sería conocida la obra de Duchamp, Juan Gris, etc. En 1916 se fundaba en Barcelona la revista *Tòssos* y el "avanguardisme" es un hecho. En 1906 —diez años antes— Meyerhold, había roto con Stanislavsky y fundaba el "Teatro Dramático", estableciendo las bases del biomecanismo. En el año de 1917 Picasso pintaría en Barcelona el *Arlequí*.

Estas fechas y muchas otras, contemporáneas a la obra pedagógica de Gual, habrían de tenerse en cuenta en el momento de estudiar la sensibilidad y permeabilidad estética e ideológica de la "Escola" en relación al grado de "fidelitat i arrelament al modernisme" de su período del "Intim", y lo que esta dicotomía significaba de obstáculo para el desarrollo de la institución.

El año de 1912 el llamado Conservatorio del Liceo Filarmonico Dramático Barcelonés de Isabel II solicitó a la Diputación una cantidad de dinero para contribuir a su sostenimiento. El Presidente de la Comisión de Instrucción Pública y Bellas Artes aprovecharía la ocasión para proponer la creación de un organismo autónomo aplicado estrictamente al Arte Dramático. "Sensa cap mena de dupte, —nos dirá Gual— la intenció de Durán i Ventosa obeeix al nobilíssim proposit d'acoblir en una fundació i amb les col·laboracions pertinents, les forces disperses, en ordre teatral, i les experiències per mi recaptades, en el mateix sentit, per tal que fossin ofertes dels qui decididament volguesin fer del teatre quelcom de profitós en bé propi i alié".

En la Memoria redactada por Adrià Gual para la creación de la "Escola Catalana d'Art Dramatic" destaca el buen sentido pedagógico de su ideario y su concepto del actor, el cual entiende y contempla como ser total a quien hay que facilitar, ante todo, su propia realización humana. Gual propo-



Adrià Gual.

ne ordenar racionalmente el proceso educativo del actor y el acto mismo de creación artística. Propone substituir la intuición por el conocimiento, con la idea muy clara de que en una escuela de arte no se "fabrica" el artista ni la inspiración. Gual tuvo, en ese sentido, que luchar con el obscurantismo que imperaba en aquella época en materia de formación y educación artística.

"Com a conseqüència d'això sentava, en primer lloc, —según podemos leer en la Memoria de Secretaría, relativa a la fundación de la "Escola"— que els indicats ensenyaments no podien "fer" artistes, en el sentit de crear alló que es únicament fill d'un dó natural, independentment de les disciplines acadèmiques, sinó que devien orientar-se senzillament en la idea de deixar que les facultats del deixeble es manifestessin, esdesenrotllesin segons el tret de la propia personalitat, amb l'auxili d'una cultura apropiada que, d'amable guiatge, no es convertís mai en el lligam ofegador d'uns caminadors". Fue con ese propósito, pues, que se fundó la "Escola".

Lo cierto es, sin embargo, que la creación de la "Escola Catalana d'Art Dramatic", obe-

decía a una política cultural centrada en torno al pensamiento de la "Lliga Regionalista". Política que encontraría en Llais Durán i Ventosa, a la persona hábil y tenaz que habría de canalizar y dar forma a un programa de acción cultural perfectamente coherente. El día 4 de febrero de 1913 empezaron las clases. Figuraban, como profesores, además del propio Gual, Enric Giménez, Joan Llongueres, Pompeu Fabra y Ambrosi Carrión. Poco tiempo después se incorporaría, Pere Bohigas i Tarragó, como Secretario. Un dato suficientemente elocuente para comprender la coherencia del programa cultural de la "Lliga" es que pocos meses después de la fundación de la "Escola" se creaba la primera productora cinematográfica del país, "Barcinógrafo", de cuyo Consejo formaba parte Lluís Durán i Ventosa y Adrià Gual, en calidad de director artístico.

La Diputación de Barcelona, con espíritu Mancomunado, sentaba las bases para el establecimiento de un "Teatro Nacional Català", culto, de acuerdo a la línea y pensamiento de los hombres de la "Lliga", y para ello creaba un instrumento aglutinador

de esfuerzos, la "Escola Catalana d'Art Dramatic". El que esa institución reuniera las condiciones idóneas para asumir los objetivos propuestos es otra cuestión. A Gual le faltaba, sin duda, el eclecticismo y permeabilidad precisos para realizar un trabajo colectivo auténticamente representativo. Y si eso invalidó, en parte, el proyecto inicial, hizo posible sin embargo la continuidad de una "feina" bien hecha; personal, pero bien hecha. Una de las pocas "feines" sólidas de este país, en materia teatral.

Veinte años más tarde se habría de convocar la crisis que daría fin a la gestión directiva de Gual. Y es que estaban demasiado lejos en tiempo y en ideas los presupuestos a los que seguía fiel y que en su momento le habían llevado a la dirección de la primera institución teatral del país. Eran, en aquellos años treinta, muy distintas las circunstancias. Los hombres de la "Lliga", y con ellos Lluís Durán i Ventosa, habrían de dar paso a la "Esquerra", y la personalidad de Gual ya no era lo suficientemente atractiva para resistir los embistes y la energía de la recién nacida segunda República. La Diputación -Mancomunitat a lo largo de los años 1914 a 1923- sería convertida en la Generalitat de Catalunya y su Consejo de Gobierno, en reunión del 9 de junio de 1931, designaba un nuevo patronato a la institución, el cual se formó bajo la Presidencia de Ventura Gassol, entonces Consejero de Cultura, y que contaba con los nombres de Pere Corominas, Joan Puig i Ferrer, Pompeu Crehuet y Josep Millás-Raurell.

Para una introducción a la crónica de la "Escola Catalana d'Art Dramatic" en la etapa directriz de Gual, se habrían de señalar cuatro períodos, substancialmente diferenciados. El primero de ellos el que va desde su fundación, el año de 1913, hasta el advenimiento de la Dictadura del General Primo de Rivera, el 1923. El segundo período, sería el comprendido entre los años 1923 a 1927, el cual va desde la crisis de la "Escola", provocada por el Golpe de Estado, hasta la proclamación de nuevas orientaciones y cambio de denominación; con este cambio la "Escola" recibiría el nombre de "Instituto Nacional del Teatro" y comenzaría una nueva etapa, en la que suscribiendo la línea política propia de la Dictadura, organiza el Tercer Congreso Internacional del Teatro, una Exposición Universal en el marco de la de 1929 y, tímidamente, comienza la restitución de sus rasgos más característicos, coincidiendo con la decadencia de la Dictadura y Gobierno Berenguer. Finalmente, con la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, la institución se convierte en "Institución del Teatro" y Gual emprende las que habrían de ser sus últimas gestiones.

Yorick, 57-58 (enero-marzo 1973): 50-53.

JOGLARS

EQUIPO YORICK

Cuando Marcel Marceau hundió a Etienne Decroux no se daba cuenta de que construía su propia tumba. Se acabaron las irresponsables artimañas del cuerpo bien adiestrado; las bucólicas piruetas encantadoramente tiznadas con fresa y nata; el amable safari en busca de mariposas. Adiós también a ti Sammy Molcho. Creemos que todo eso quedará registrado en la historia como "la época Walt Disney". Un *souvenir* en forma de ronroneo y ¡bastal!

En la actualidad es forzoso quitarse el sombrero delante de Grock -el viejo Grock que acaba de dar a luz al prodigioso Dimi-



Albert Boadella.

tri-; delante de Italo Ricardo; delante de José Luis Gómez y su personaje Herr Meck; ... delante -¡cómo no!- de nuestros Joglars. Cuando se largaron a Zurich, su primera salida importante, en 1968, un perspicaz colega de la prensa sentenció después del espectáculo: "on ne dirais pas que ça viens de l'Espagne". Bueno pues eso. Nacieron de una gran mamá, prolífica y tetona, que respondía por A. D. B. De eso ya hace dos lustros. En aquella época el grupo era, en aguda definición del propio Albert Boadella: "com una mena de Masa Coral". Siguieron unos años con los postulados del abuelo Marceau. Era la época en que Antonio Font codirigía el asunto. Luego llegó el replanteamiento, la escisión, y el perfil, ya imborrable, de Joglars.

En realidad todo se sustenta bajo el lema "se trata de una comunidad (Joglars) que se expresa de una determinada forma, a través de unas situaciones visuales, a otra comunidad (público)". Esta definición está pues muy alejada de la definición clásica de "Mimo". El rompimiento con las viejas formas, los ancianos apartamentos amueblados a perpetuidad, llegaron con *El Diari*, espectáculo producido en 1968.

Era evidente que la crítica de aquí no ayudaba nada. Se trataba -se sigue tratando- de buena gente que exclama admirado: "¡ Bellos cuerpos, bellas luces...!" y claro, de eso es de lo que no se trata. Por eso se largaron un buen día a Zurich, a tener una visión de sus posibilidades, a que les juzgaran su trabajo con un mínimo de ética. Y volvieron más chulos que una camada de ochos, porque allí gustaron de lo lindo.

A partir de allí tuvieron que abordar seriamente el problema del profesionalismo. Es evidente -y creemos que cada día está más claro- que no se puede andar jugando al *underground* por ahí, reuniendo a las cuatro gallinitas incondicionales de siempre, dispuestas al aplauso, y a las que -¡naturalmente!- no se les va a enseñar nada nuevo.

La plataforma se organizó, a partir de aquellas fechas, bajo el punto de vista de amplio espectro, es decir, actuar delante del mayor número de gente posible y dejar de una vez el cenáculo y las capillitas. En nuestra opinión creemos que éste ha sido el gran paso de Joglars. El gran problema, sin embargo, era el de sobrevivir ideológicamente en una cadena comercial. Es evidente que si el público ríe tal o cual *gag*, tal o cual situación, el propio grupo, por mimetismo, acentúa y prodiga estos hallazgos de fácil comicidad para asegurarse un éxito. En este sentido Boadella ha sido claro y expedito al referirse tajantemente en su independencia de temática, procurando siempre aislarse de lo que podría resultar una deformación, obedeciendo únicamente



El joc (I Festival Internacional de Teatro de Madrid, 1970).

las propias directrices de los componentes. Y ahí están los espectáculos para corroborarlo. Es pues un trabajo de "comunidad" —no en el sentido usual del término— sino en el aspecto laboral. El trabajo se inicia bajo el signo de la improvisación, la gente se reúne en un lugar determinado por espacio de tres o cuatro meses, y el nuevo espectáculo se corporiza día a día, con las aportaciones de cada uno, con los estados de ánimo de cada individuo, es decir con la propia imagen de Joglars. Todo se sustenta con el soporte del oficio, y a partir de ahí la espontaneidad, codificada luego bajo la repetición —selección previa de situaciones— hasta que el espectáculo está ya ahí.

Boadella ha dicho "quizá lo más importante en nosotros es la forma como decimos las cosas, es decir, el oficio"... "Seguramente lo que nosotros decimos lo ha dicho ya mucha gente, pero no de la forma en que nosotros lo hacemos".

JOGLARS es pues una comunidad con los ojos abiertos y los oídos atentos al mundo; gente que en un momento dado realiza un trabajo propio, una actividad de expresión soportada por un oficio, y lo codifica gestualmente, con algunas inclusiones fónicas y musicales. Porque es evidente —no creo que haya nadie que se atreva a negarlo— que la

palabra está muy desprestigiada, y que en el fondo ha perdido capacidad de comunicación. El concepto literario está en contradicción —en muchos momentos— con el concepto sensorial; de ahí que su "comunicación" es mucho más directa, causa mucho más impacto, que otras formas al uso.

Todo eso, todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora, revela una substancia indestructible y real: el Actor. Ese esclavo del teatro, ese hombre *sandwich* que el escenógrafo ha emparedado entre un decorado y otro. Joglars es un canto al actor porque todo se sustenta en él.

Diez años a su servicio. Todo un ejemplo. Felicidades.

1962

- Formación del grupo.

1963

- Temporadas en los teatros Windsor y Candilejas de Barcelona.
- Varias giras por Cataluña.

1964

- Participación en el Ciclo de Teatro Medieval de Barcelona.
- Temporada en el teatro Candilejas de Barcelona.

- Varias actuaciones para la Televisión Española.
- Varias giras por Cataluña.

1965

- Temporada en el teatro Windsor.
- Participación en el Ciclo de Teatro Medieval.
- Temporada en el café-teatro La Cova del Drac, Barcelona.
- Giras por Cataluña y Baleares.

1966

- Temporada en el teatro Windsor y café-teatro La Cova del Drac.
- Giras por Cataluña y Baleares.

1967

- Temporada en el Teatro Romea, Barcelona.
- Participación en el Ciclo de Teatro Medieval.
- Participación en el Festival de Teatro Infantil, Barcelona.
- Temporada en el café-teatro La Cova del Drac.
- Giras por Cataluña, Baleares y Valencia.

1968

- Representaciones en el Teatro Español de Madrid.
- Varias representaciones en la Televisión Española.
- Participación en el Festival Internacional de Mimo de Zurich (Suiza).
- Giras por Suiza y Francia.
- Participación en el Festival de Teatro Infantil. Barcelona.
- Giras por España.

1969

- Temporada en el teatro Calderón. Barcelona.
- Participación en el II Ciclo de Teatro Actual de Alcoy. España.
- Participación en el Festival Internacional de Teatro de Arezzo. Italia.
- Fundación de la escuela de arte Centre d'Estudis d'Expressió en Barcelona.
- Gira por España.
- Gira por Italia.

1970

- Temporada en el Teatro Capsa con el espectáculo *El Joc*. Barcelona.

- Participación en el I Festival Internacional de Teatro de Madrid.
- Participación en el I Festival Internacional de Teatro de San Sebastián.
- Participación en el Festival Internacional de Mimo de Frankfurt, (Hessischer Rundfunk). Alemania.
- Participación en el III Ciclo de Teatro Actual de Alcoy. España.
- Filmación de *El Joc* por la Televisión de Baden Baden. Alemania.
- Films para la Televisión de Frankfurt. Alemania.
- Gira por Alemania.
- Giras por España.

1971

- Temporada en el teatro Mickerie Loenersloot. Amsterdam. Holanda.
- Gira por Holanda.
- 19 films para la Televisión del Norte de Alemania. Hamburgo.
- Reportaje sobre el grupo para la Televisión de Frankfurt. Alemania.
- Participación en el III Festival Internacional de Teatro de Wroclaw. Polonia.

- Gira por Polonia.
- Giras por España.

1972

- Temporada en el teatro Capsa con el espectáculo *Cruel Ubris*. Barcelona.
- V Ciclo de Teatro Actual de Alcoy. España.
- I Festival Internacional de Teatro Zaragoza. España.
- III Festival Internacional de Teatro de Madrid. España.
- I Festival Internacional de Teatro Bilbao. España.
- XIV Festival Internacional de Teatro de Barcelona. España.
- Giras por España.

1973

- Presentación de *Mary d'Ous*, en Amsterdam, Barcelona y Madrid.

Yorick, 57-58 (enero-marzo 1973): 83-86.



MIRANDO HACIA FUERA

ALF SJÖBERG

Entrevistado por Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern.
Publicado en la revista *Dialog*, 1968.

– ¿Dónde empezamos?

– Hay que empezar en los años treinta porque en los primeros años de esa década hubo en cierto modo un replanteamiento general en el teatro mundial. Yo puedo explicar lo que ello significó para mí.

Había en Estocolmo, como en todo el mundo, la creencia de que nosotros íbamos a lanzar el gran movimiento de teatro popular. Reinhardt había fracasado sencillamente porque se demostró que, tras la actividad teatral, no tenía la organización que se necesitaba. Sus representaciones eran brillantes y tenía un gran teatro, pero no consiguió llevar a él al público que le interesaba porque carecía del instrumento informativo. Él pensaba que se podía seguir trabajando sobre la base del teatro existente. Yo nunca fui a verlo, en mi juventud se evitaba ir a Berlín. Ocurrían allí muchas cosas que no nos parecían bien. Yo fui a París y a Moscú, de modo que Berlín y el teatro alemán constituyeron para mí un vacío durante veinte o treinta años. No las obras de teatro quizá; sino el espectáculo teatral en sí. Además, el teatro ale-



Witold Gombrowicz.

mán, con Reinhardt a la cabeza, había dejado hondas huellas en la generación anterior a mí. Olof Molander, en un principio, fue un gran epígono de Reinhardt aunque después se liberó de su influencia. Todo esto contribuyó a que a mí no me interesara en absoluto el teatro alemán y a que me sintiera mucho más atraído por otra claridad y otro orden que captaron mi interés en las grandes carteleras de París: Jouvett, Bati, Pitoeff y Dullin.

Cuando llegué allá a finales de los años veinte me encontré con la llamada gran Unión de Teatro Internacional, que consistía en un intento de reunir en París todas las representaciones más importantes del mundo. Y allí pude ver trabajar a los rusos, sobre todo al teatro judío estatal de Moscú. No a Habima y a Vachtangov, a quienes ya había visto aquí, en Suecia, sino al grupo teatral de Michoels, que me parece muy poco estudiado. Era un teatro que no se podía llamar, así de entrada, expresionista, como en cambio lo era el de Habima y el de Vachtangov. Esto era algo muy distinto. Y no es casualidad el que apenas se le encuentre mencionado en las historias del teatro, porque desapareció bajo el estalinismo. A mí me hizo una gran impresión. Yo lo llamaría teatro poético-político. Me dije que tenía que volver a verlo y cuando en 1935 tuve ocasión de ir a Moscú, lo primero que hice fue buscar a Michoels. En ese momento estaba dando en la capital una representación de *El Rey Lear* de la que todo el mundo hablaba.

Toda la vida teatral de Moscú bullía de vitalidad. Después de la revolución, el estado había concedido todo lo que se podía pedir, verdaderamente. En Moscú había unos setenta teatros, con llenos continuos. Se realizaba la idea de un teatro popular y los artistas disfrutaban de una libertad completa. Uno podía ver el teatro de Meyerhold, Vachtangov, Tairov, Stanislavsky, Habima. Todo. Y se podían ver también las representaciones de diferentes períodos: los mismos decorados, la misma iluminación, los mismos actores prácticamente. Allí estaban, por ejemplo, todavía, todas las representaciones originales de Stanislavsky. Todos los teatros trabajaban en ese estilo suyo creador de representaciones clásicas que todo el mundo de teatro iba a ver. Allí conocí a Gordon Craig. Llevaba él en Moscú dos años enton-

ces, porque Stanislavsky le había llamado por segunda vez. Craig pareció interesarse por mí porque yo era joven y completamente desconocido y también quizá porque no compartía todas sus opiniones. A mí siempre me ha parecido que en el gigantismo de Craig, en la idea de su inmenso circo, con las pequeñas gentes que se convierten en algo distinto a seres humanos, había algo que anunciaba el fascismo. Está claro que Gordon Craig no era fascista, pero en aquel momento, dos años después de 1933, yo era muy crítico hacia muchas cosas. Bueno, la cuestión es que vimos mucho teatro juntos y discutimos otro tanto. Yo sentía que había algo que no marchaba bien en la vida teatral rusa de entonces, pese a las espléndidas representaciones, y le pregunté varias veces qué era lo que estaba pasando. Vi *La Dama de las Camelias* de Meyerhold, brillante crítica de la sociedad burguesa, y hablé con él después de la representación. Estaba de lo más amargado, sobre todo por la imposición del concepto de realismo socialista. "Es suficiente con que la obra trate de una obrera seducida, luego puedo hacer lo que me parezca en la puesta en escena", me dijo. En Tairov noté la misma inquietud acerca de lo que estaba ocurriendo. Michael, como Rey Lear, recibía homenajes increíbles del público, pero él ya intuía —cosa que yo entonces no pude comprender— que las grandes depuraciones de Stalin contra los judíos estaban en camino. Empezaron un par de años después. Me acuerdo muy bien del día en que, ya en Suecia, leí en el periódico que el teatro de Michael, el mejor en mi opinión que jamás he visto, había sido cerrado y toda la compañía deportada. Cuando salimos del teatro después de haber visto *El Rey Lear* de Michael dijo Craig, que, dígame lo que se quiera, fue el primer gran pionero del teatro moderno: "Yo creo que nunca he comprendido bien a Shakespeare hasta esta noche". Esto quizá puede dar una idea del nivel en que se movía este teatro.

Un teatro total / totalizador

— ¿Podrías describir hoy cómo era el teatro de Michael, qué impresión te hizo a ti?

— Era lo que yo llamaría un teatro total. La representación utilizaba y comprometía todos los elementos del teatro. Era una imagen escénica de altísimo nivel, lo mismo que la interpretación, la concepción de conjunto, la dirección —todo, todo se integraba para la consecución de un objetivo único: dar lo que quizás hoy llamaríamos la imagen estructural de un acontecer—. El estructuralismo como modo de ver las cosas no existía entonces, pero sí parecía existir como método de trabajo en este teatro. Es importante



La señorita Julia, de August Strindberg (1949).

recordar la época, mediados los años treinta. Muchos de los actores eran exiliados de Alemania y, en tanto que judíos, arrastraban una tradición de sufrimiento y destierro que resonaba en *El Rey Lear*, con las gentes desterradas en el páramo. Se sentía de repente que una humanidad perseguida conseguía una forma de expresión, de expresión poética. Y a mi modo de ver esa expresión, poética y social, puesto que colocaba la obra en contacto con unos acontecimientos que para nosotros, que estábamos en medio de lo que ocurría, resultaban incomprensibles. Oíamos hablar de la persecución de los judíos y no podíamos dejar de darnos cuenta de cómo toda Rusia se estremecía bajo la enorme concentración de esfuerzos que tuvo lugar en 1935 ante la próxima guerra. Había algo en el ambiente que esta representación de *El Rey Lear* destacaba y formulaba. Como un presagio de infortunio, un círculo inmutable de maldad.

Esto que estaba ocurriendo en la URSS (la depuración del teatro libre, de la experimentación atrevida) implicaba una crisis de aquella gran idea de que toda la nación se comprometiera en el teatro total totalizador. Llegó la guerra y aquel teatro pionero, innovador, se hizo clandestino, se refugió en los sótanos. Fue como un gesto simbólico. El teatro, para ser total totalizador, tiene que vivir en un contexto internacional. A partir de este momento las ideas tenían que mantenerse dispersas, aisladas, en pequeños

escenarios experimentales de todo el mundo. Todo el arte teatral se fue desmitificando, las pretensiones se fueron reduciendo. La gran revelación del teatro moderno de los años veinte había empezado con muchas proclamas y grandes manifiestos así como con una fuerte cooperación internacional; todo ello orientado hacia el teatro total totalizador. Pero la totalidad se convirtió pronto —gracias a los estados totalitarios— en una palabra de mal sabor.

— ¿Qué pasaba en Suecia mientras tanto?

— Se sentía profundamente el aislamiento. También eran duros los tiempos. También en el Teatro Dramático nos fuimos simbólicamente bajo tierra con el túnel bajo la calle de Almlöf que nos llevaba al Pequeño Escenario, recién inaugurado. Yo había contribuido a su realización y lo abrí con el drama negro de O'Neill *Todos los hijos de Dios tienen alas*.

Comprendíamos que teníamos que andar con cuidado, que el teatro tenía que callarse la boca en espera de tiempos mejores y tratar mientras de salvar y desarrollar el instrumento. Yo soñaba con poder transmitir y continuar algo del teatro de Michael, pero no era el momento. Nos dedicamos a trabajar, a experimentar, a probar nuevas cosas. Pero claro que el escenario grande estaba allí a nuestra disposición y cuando la guerra estaba por acabar descubrí con entusiasmo que había en París un hombre llamado Sartre que había escrito una obra dramática de la resistencia, *Las moscas*. Dando muchas vueltas conseguí hacerme con ella. Con decorados de Erik Grate y los mejores actores del Teatro Dramático hice una representación en el escenario grande que nos resultó liberadora.

— ¿Se creó una relación contradictoria entre el trabajo en el escenario grande y la pequeña escena?

— Había una tensión impulsora entre dos polos opuestos. El teatro sueco siempre ha tenido dentro grandes tensiones, a Dios gracias. Una relación contradictoria que ha dado grandes frutos en el arte interpretativo sueco es la de objetividad y poesía. El drama objetivo comenzó a imponerse por los años veinte y especialmente en los treinta y tuvo su encarnación en actores como Anders Henriksson y Märta Ekström, por nombrar a un par de ellos. Estaban en conflicto directo con el teatro que habíamos tenido hasta entonces, un poco vacilante artísticamente, representado ante todo por Gösta Ekman. En la práctica, nuestra protesta iba dirigida contra ese tipo de teatro. El teatro realista que buscaba el tono sencillo y diario del ambiente social —las obras de Grevenius, Moberg, Nordahl Grieg— tenía su complemento en el teatro fantástico que encontramos en Shakespeare y en el drama poético de Lorca entre otros. Yo diría que en

el teatro sueco había diferentes niveles que creaban una tensión, enriqueciendo y manteniendo activos a los actores. Actores de grandes registros que iban de lo objetivo a lo irracional poético. Ello era necesario para el renacimiento de Strindberg que llevó a cabo Molander. Porque con las puestas en escena de Molander tuvo lugar una suerte de simbiosis donde lo irracional, que, naturalmente, estaba condicionado por lo freudiano —Freud ha tenido una gran significación para el teatro sueco— alcanzaba una precisión especial gracias a este afán de objetividad. Precisamente actores como Henriksson y Märta Ekström ayudaban a crear esta relación de conflicto; para mí estos dos actores son los mejores en su estilo. Märta Ekström era una figura que reunía vigorosamente el lirismo y la irracionalidad popular con la sinceridad y la agudeza irónica.

El teatro popular

— ¿Puede hablarse de un teatro político evolucionado en los años treinta con esa gradación que mencionaste?

— Per Lindberg fue quien abrió el camino a ese tipo de teatro en Suecia. Llegó al Teatro Dramático en 1927 y reunió en torno a él a jóvenes como Anders Henriksson, Anna Lindahl, Märta Ekström, yo mismo. Teníamos entonces un repertorio de claro acento socialista. Yo hice, por ejemplo, el protagonista de *¡Vaya, vivimos!* (*Hoppla vi lever*), que trata del soldado que vuelve a casa después de la guerra mundial y no reconoce sus ideales socialistas en la Alemania que ya está camino del nazismo. Per Lindberg fue quien introdujo el concepto de teatro popular. Cuando dejó el Teatro Dramático —demasiado pronto, por desgracia; hizo después cosas notables, en el Palacio de Conciertos, por ejemplo— fui yo quien continué sus ideas acerca del teatro popular y el teatro socialista. Mis primeras puestas en escena estaban hechas sobre esta base: *La sagrada familia*, de Rudolf Värnlund (1932), sobre la historia del socialismo sueco, y en primer lugar la obra de Nordahl Grieg *Nuestro honor y nuestro poder* (1937), el gran ajuste de cuentas socialistas antes de la guerra, que fue una de las representaciones más costosas y mejor dotadas técnicamente que se habían hecho hasta entonces en el Teatro Dramático. Esta obra la presentamos en el marco de lo que se llamaba Teatro Club, una organización de abonados que había creado Per Lindberg y que iba a ser la puerta de acceso al teatro popular que nosotros esperábamos poder crear. Precisamente entonces, en 1937, se nos presentó la oportunidad de organizar de modo central un teatro popular, con esa representación y por medio de la Comuna Obrera de Estocolmo. Pero

Olof Molander, que era el jefe, no estaba a favor de la idea de un teatro popular; él era el gran competidor de Lindberg y, desgraciadamente, la cuestión estaba impregnada de rivalidad. Claro está que todo esto no dependió fundamentalmente de cuestiones personales; Molander, con todas sus ideas artísticas radicales, con su genial creación de las representaciones de Strindberg, era, en el fondo, una persona esencialmente conservadora. Bien, la cosa es que teníamos la posibilidad de presentar, en colaboración con la Comuna Obrera, *Nuestro honor y nuestro poder* en el Palacio de Invierno, lo que iba a dar comienzo a una actividad de teatro popular. Entonces me llama un día Molander y me dice que la obra no se representará allí, que no saldrá del marco, más anónimo, del Teatro Club. “¿Por qué?” —le pregunté yo—. “Porque allí vamos a hacer *La leyenda*, de Gösta Berling”. La cosa terminó con unas riñas feroces entre nosotros dos, pero se hizo la voluntad de Molander y el horrible desorden que era Gösta Berling, aunque dotado de notables actores, accedió al Palacio de Invierno. Con eso falló el intento y se nos hundió la barca.

— ¿Qué hiciste tú entonces?

— Seguí trabajando, como he dicho, durante la guerra muy consciente de una cosa: reducir el formato, bajar el tono y preocuparme de que el teatro político tuviera una posibilidad de sobrevivir —para volver de nuevo—. Mis ideas michoelianas resultaron

después en representaciones como *La boda*, de Gombrowicz (1967), en la que esta objetividad de la que he hablado se funde con lo poético de una manera que yo considero personal y al mismo tiempo muy sueca. Pero el punto de partida, la fuente de inspiración fue lo que yo vi en Michoel en Moscú en los años treinta. Esto quizá demuestra que el teatro vivo siempre tiene seguidores, incluso en los lugares más sorprendentes. Me he afirmado en la creencia de que jamás se consigue apagar un impulso vivo. Sigue viviendo como una lluvia de chispas. Un día vuelve a encenderse aunque nadie lo sepa ni intuya el contexto. Las dictaduras jamás han logrado matar un movimiento de oposición. (Esta relación mía con Michoel nunca había salido a relucir hasta hoy, en realidad).

Había algo que estaba muy claro para mí cuando, por decirlo así, nos fuimos bajo tierra: la actitud mesiánica del director, habitual en la década del treinta, tenía que ser destruida, era una parte de las concepciones conservadoras que no tenían lo más mínimo que ver con lo que nosotros queríamos conseguir.

Hice después *Brand* (1950), en la que el gran santo de nuestros antepasados aparecía como el profeta del trascendentalismo alemán que introdujo en la guerra esta terrible parcialidad, este voluntarismo que condujo a una nación entera a la iglesia de hielo. Brand, en la puesta en escena, era la imagen del poder totalitario y Agnes el polo opuesto humano y protagonista de la pieza.



Paolo Grassi, Bertolt Brecht y Giorgio Strehler, 1956. (Foto: Luigi Ciminaghi). 189

Crítica del individualismo

— ¿Cómo fue recibida esa representación?

— Interesó de veras (hicimos 66 representaciones) y la reacción fue muy fuerte. Todos comprendieron la revisión de Ibsen. Pero cuando, unos años más tarde, hicimos *Rosmersholm* la crítica no entendió nada aunque las cifras de público fueron bastante buenas (53 veces). Y esa puesta en escena estaba en la línea de *Brand*, sin embargo. Porque también Rosmer era considerado por nuestros antepasados como una especie de héroe aristocrático. El idealista Rosmer se imagina que va a transmitir el feudalismo agonizante en el mundo a la naciente socialdemocracia; el obrero ha de ser un aristócrata de alma. En nuestra representación nosotros queríamos demostrar que esta idea era una fuga de la realidad y una pantalla, un biombo para el individuo que no encuentra el camino en su existencia; tras de esta ideología nosotros queríamos revelar su debilidad y, sobre todo, su actitud de enemistad ante la vida, porque él arrastra a su mujer y a su amante en su caída... Ulf Palme interpretó un Rosmer blancuzco, gordo y, como tipo de asesino, bastante exagerado. Entonces la crítica escribió: ¿Es éste realmente Ibsen? ¿Dónde se ha metido el idealismo, la idealidad de nuestra juventud? Y, sin embargo, se puede comprobar en, por ejemplo, *Cuando los muertos despiertan*, lo podrido que este idealismo se sentía por dentro. Lo que vemos ahí es el idealista realmente deteriorado y sus intentos de reparar, de recubrir de nuevo los agujeros de la pared que le separa de la realidad en la que se siente prisionero. Hay en Ibsen una claustrofobia enorme, él está encerrado y en realidad sólo ve fieras alrededor en todo lo humano que se mueve en torno a él. Esto tiene su expresión más monumental en *Peer Gynt*, obra en la que toda la vida animal se extiende para volver de nuevo en los gabanes y los chaqués y los corpiños de los salones. Lo que nosotros tratamos de hacer en aquellas representaciones era una revalorización del teatro de Ibsen que prácticamente desapareció sin dejar huellas. Porque lo que la gente veía en *Brand* era solamente el paralelo político que por supuesto existía, pero no la crítica del individualismo.

Los residuos del mundo feudal en la sociedad democrática son algo que todo el teatro mundial ha tratado durante dos siglos. Pensemos en *Pírgamo*, por ejemplo, en que un científico libera a una muchacha de la miseria para hacerla duquesa/transformarla en duquesa. Sólo entonces alcanza ella a ser lo bastante fina para él. La protesta de la muchacha consiste en tirarle las zapatillas a la cara y decirle que no quiere ser duquesa, que quiere ser ella misma. Es

exactamente lo mismo que encontramos en Molière, en don Juan, donde el feudalismo va a la tumba, se derrumba en ceniza con un representante que niega todos esos valores mientras Sganarelle, en silencio, escena tras escena, asume el cuidado del pobre, el respeto a la mujer, el servicio del bien, etc. Es una línea fundamental en el teatro mundial que nosotros hemos ido trazando en todas las representaciones, pero de la que los críticos burgueses hablan muy bajo.

— ¿Te encontraste con Brecht cuando estuvo en Suecia durante la guerra?

— Por desgracia, no. Él no quería mostrarse en público, por muchas razones. Por un lado,

Brecht era rigurosamente observado y, por otro, hay que acordarse de que, justamente entonces, estaba en uno de sus grandes períodos de cambio de piel en los que él concebía sus grandes dramas. Durante un período así un autor no se dedica a buscar nuevos conocimientos sino que se mantenía oculto, apenas sí sabemos que estaba aquí. Aparte de esto quiero decir algo que tiene que ver con lo que hemos hablado antes y que se refiere a la introducción de las obras de Brecht en Suecia. A causa del estalinismo y de las deportaciones de los judíos, había una desconfianza hacia el comunismo. Cuando Brecht regresó a Europa después de la guerra, se decía que mantenía buenas relaciones con el estalinismo. Esto nos hizo dudar. Pero nos equivocamos. Brecht tomó partido y protestó cuando surgieron las verdaderas crisis del Este. Poco a poco fuimos comprendiendo su complicada relación con lo que le rodeaba. Y, para terminar, aquí en Suecia había una fuerte oposición a que se representasen las obras de Brecht. Era una oposición dura de combatir. Pero pese a que el jefe del Teatro Dramático, Karl Ragnar Gierow, se oponía a representar a Brecht de manera tan intransigente, según se decía, yo quiero hacer constar que estaba completamente de acuerdo en que hiciéramos *Svejk en la Segunda Guerra Mundial*; fue la cuestión del contrato con Alan Edwall lo que hizo que la representación tuviera lugar después del cese de Gierow.

— ¿Cuándo empezaste a leer las obras de Brecht?

— Pronto. Fue Eric Bentley quien me dio el impulso de leer a Brecht. Mi primer contacto directo con su obra ocurrió en las traducciones de Bentley de *La buena persona de Sezuán* y de *El círculo de tiza caucásico*. Y poco más tarde empecé a trabajar por él aquí en el Teatro Dramático. Debo decir que yo sentía extrañeza, falta de identificación, ante los contactos de Brecht con el estalinismo, del mismo modo que la relación de Claudel con el catolicismo nos aleja de sus dramas tan extraordinarios en sí. Tenía la sensación de que sus relaciones

con el estalinismo enturbiaban la visión del socialismo que yo quería expresar. Pero después aprendimos a conocer cómo era Brecht y nos pusimos a presentarle al público en serio.

Shakespeare

— Antes de empezar a hablar de tu trabajo con Brecht, vamos a hablar de tus representaciones de Shakespeare. Has hecho una serie de ellas, muy alabadas a través de los años. Ya hemos hablado de una especie de interés político y objetivo en tu actividad. ¿Cómo se manifiesta en las representaciones de Shakespeare? ¿O representan éstas otra línea?

— Shakespeare representa al mismo tiempo un teatro poético y un teatro que lucha por un acontecimiento político, la irrupción de la democracia. Todos sus dramas tratan del hundimiento del feudalismo presentándolo por medio de una serie de soberanos o señores que desaparecen, se esfuman en estados de irrealidad diferentes. Hamlet, Ricardo III, el Rey John, todos ellos luchan en un estado de irrealidad contra un mundo que está en marcha, pero que ellos no sienten más que como terremotos bajo sus plantas. Shakespeare muestra en sus dramas cómo un estado totalitario de tipo feudal comete suicidio porque en ellos surge un nuevo ser humano que suplantía la dependencia del feudalismo y de la Edad Media respecto a una vieja idea de Dios y del hombre, con la emancipación y la libertad renacentistas. Esa tensión hace que los dramas de Shakespeare tengan una extraordinaria vigencia para nosotros hoy puesto que las contradicciones que hoy experimentamos parecen ser una especie de residuos de otra época. Lo que vemos en la relación de EUA con el mundo es precisamente este espíritu de cruzada medieval, feudal que entra en conflicto tanto con la sociedad individualista como con la socialista. El mundo se opone a esta fe mesiánica en el americano como cruzado que va a salvar al mundo con Dios, la Biblia y el napalm en la mano para un puritanismo que sentimos anticuado. Reconocemos el estado tutelar que lucha por ideales pasados con métodos de otra época, lo reconocemos en las piezas de Shakespeare, incluso en las comedias.

Por eso no me ha sido difícil meter a Shakespeare en un contexto de ideas y métodos dramáticos modernos y progresistas, al contrario. *Ricardo III* se presentó en 1947, inmediatamente después de la guerra, y yo enlacé directamente con nuestro tiempo. Ricardo entra en la pieza inmediatamente después de una guerra; su personaje bufonesco, que con artes glaciales/gélidas seduce a un pueblo entero, se levanta entre las

ruinas; por un lado los seduce individualmente con toda suerte de ilusionismos, y por otra lo hace colectivamente. No era nada difícil identificarlo cuando Europa vivía todavía de los restos de la guerra mundial y cuando continuamente veíamos grandes falsificadores de ideas alzarse y tratar de tomar el poder. Por eso, en el programa llamado a Ricardo III "el bufón coronado" e hice de la pieza una gran bufonada en la que Lars Hanson era el protagonista, el bufón, rodeado de farsantes en medio de las ruinas. Sven Erixson, X, había hecho la imagen del escenario como un mundo en ruinas en el que de todos los agujeros de debajo de tierra salía un cortejo de gusanos, un cortejo de figuras que, solitarias y errantes, fueron las víctimas de este envenenador de ideas.

— En la puesta en escena de *Troilo y Cressida* (1967), ¿tenías muchas razones para enlazar con la actualidad de una manera semejante?

— Ahí todo era tan evidente, se trataba de una guerra colonial. Ahí se sentía más intensamente que en cualquier otra obra una afinidad entre nuestro tiempo y el de Shakespeare, siendo él testigo de guerra sin sentido y sintiendo profundo furor ante la locura de la guerra y su inutilidad en la solución de conflictos internacionales. Pero tomemos una obra como *Como le plazca*, la primera pieza de Shakespeare que he hecho —he dirigido doce en total— que en apariencia puede resultar una comedia ligera y superficial que no tiene nada que ver con estos problemas. Pero sí que trata de ellos, aunque a su manera. Como es sabido, la opinión que Shakespeare tenía del amor estaba influida del platonismo de su época, que partió de Florencia durante el Renacimiento y que encontramos en todos los artistas de ese período. En Shakespeare lo encontramos en los hombres jóvenes en su relación con la mujer. Quizá lo conocemos en su forma más pura en Dante y Beatriz. Romeo y Julieta no tienen más que cruzar una mirada en un baile de máscaras para entenderse. Según el *Memorial de Palacio* de Castiglione, basado en Platón, los amantes se reconocen inmediatamente. Esta es una idea que se mantiene hasta nuestros días, en los textos de las canciones, en el programa de televisión *El flechazo*, etc. Después del encuentro con Rosalinda, Orlando no hace otra cosa que revivir su imagen nostálgicamente, vaga ciego, literalmente ciego, por el bosque. Entonces aparece un niño trotando que dice que va a curarle y el detalle cómico es, como sabemos, que el chico es Rosalinda disfrazada. Ella tiene los pies en el suelo y su actitud ante el amor es muy física. Mira con cierta sorpresa y maternal indulgencia a este soñador sin pensar lo más mínimo en Platón. Entonces llega el momento cumbre de *Como le plazca* cuando el muchachito (que es Rosalinda) promete curar a Orlando de



Inger Liljefors, Elisabeth Nordkvist y Mia Benson en *Herr Puntilla*, de Bertolt Brecht, por Fria Proteatern (Suecia).

su pena de amor. Le dice: "Seré peor que una tarasca en mis apetitos (mi concupiscencia). Me reiré como una hiena justo cuando tú quieras dormir". Rosalinda coloca aquí así al joven nostálgico y platónico ante el amor físico. Y éste es uno de los grandes motivos de conflicto de Shakespeare, el amor físico frente al falseamiento de la realidad del hombre entre los hombres. También cuando se trata de lo erótico va Shakespeare a lo mismo, a una crítica de la facilidad de los hombres para soñar un estado de irrealidad. Si se consigue destacar este paralelo entre lo político y lo erótico que hay en Shakespeare se comprenderá la garra que tiene este dramaturgo en los problemas de la vida aún en nuestros días.

Tintomara

— ¿Puedes precisar de qué tradiciones te has servido y cuáles has rechazado?

— Ningún artista aguanta dedicarse a lo que ya hizo una vez y andarle dando vueltas en la mano como si fuera una piedra. Pero claro que puedo decir algo de la deuda que tengo con el pasado.

¡No es verdad lo que se dice de que el teatro sueco carezca de tradición! Muchas veces durante mi trabajo me he sorprendido de ver cómo saltaban de improviso las huellas de lo pasado. Por lo que a mí respecta hay dos personalidades suecas que desta-

can con vigor: Ivan Hedqvist y Nils Persone, dos actores milagrosos y de especie completamente diferente. Para mi generación, para actores como Anders Henriksson y Märta Ekström, Hedqvist fue la gran revelación por su exigencia absoluta de objetividad; sus réplicas y su manera de acercarse al material nos abrieron a los jóvenes las puertas del teatro concreto, objetivo. Persone, por otro lado, representaba la tradición gustaviana y la *commedia dell'arte* que sacaba de la *Comédie Française*, era un intérprete brillante de Molière —su *Maskarille* es algo de lo más fantástico que he visto nunca en teatro—. Él hizo posible para los que veníamos detrás continuar hacia el teatro imaginario, hacia el teatro fantástico de Michael que tanto me impresionó. Persone representaba —sospecho que sus colegas en el tiempo me clavarian los ojos espantados si oyeran esto— el rasgo de Tintomara, ese tipo de teatro gustaviano que tenía su inspiración en el mundo de los bastidores y en la vida al aire libre de la naturaleza. Era un maestro de la *commedia dell'arte*. Cuando nosotros éramos estudiantes aquí dirigió varias pantomimas y comedias de un acto en las que dimos nuestros primeros pasos dentro de esta tradición bajo su estricta y severísima dirección. Eso nos ha ayudado mucho después, tanto a Molander, como a Mimi Pollak y a mí mismo; jamás hubiera logrado hacer, por ejemplo, las complicadas e irracionales puestas en escena de *Almq-*

vist, *Amorina* y *La joya de la Reina*, sin esas experiencias.

En el teatro sueco hay una cosa muy especial que precisamente la figura de Tintomara representa, podríamos decir: una combinación de sentimiento lírico de la naturaleza y la intensa visión teatral sobre la que se basa la comedia. La relación entre el soto estival sueco y las escaleras de bastidores de la Ópera por donde se mueve Tintomara va, me he fijado, como una especie de fina arteria a través de generaciones de actores suecos: Hedqvist, Lars Hanson, Henriksson, Palme, Ake Claesson, y podría mencionar varios más. Son personas que han tenido esa extraña simbiosis entre la vida natural y la alegría gustaviana del teatro. Estructuralmente hablando diríamos que esto es una representación del paso de la sociedad campesina a la Suecia recientemente industrializada.

Voy a contar una historia de *Almqvist* que ilustra todo esto mejor de lo que yo podría explicarlo teóricamente. A mí me la contó Tora Teje, la gran trágica que ha elevado el teatro sueco con sus múltiples roles clásicos. Tora Teje, a los diecinueve años, iba a tomar clases de dicción con una buena actriz vieja cuyos grandes éxitos habían tenido lugar entre muebles dorados y alfombras de Bruselas. La vieja actriz invitó a Tora Teje a ir a su casa de campo en el verano para hacer una lectura de prueba. La joven actriz emprendió el camino a pie descalzo hasta Dalarö en busca de la encantadora dama. Se la encontró al borde del agua, en un lavadero, arrodillada, lavando alfombras de trapos. Tora llevaba leche fresca y el periódico *Dagens Nyheter* del día como regalo a la anciana. "Muchas gracias, —dijo ésta— pon ahí la leche, siéntate en esa barca y léeme algunos anuncios del periódico". Y allí se estuvieron Tora Teje, la que había de ser extraordinaria intérprete de Racine y Corneille, leyendo en voz alta el *Dagens Nyheter* mientras la famosa vieja se afanaba con sus alfombras y corregía la pronunciación de las vocales y las consonantes. A mí ésta me parece una anécdota que parece sacada de *Almqvist*; se ve a la Catalina Escoba (Kvast-Kajsa) de *Amorina*. Y revela una cosa importante del teatro sueco, de la relación entre "el significado de la pobreza sueca" y el gran acontecer, la gran acción teatral, entre la cercanía a la realidad y la fuga de la fantasía.

— ¿Querías decirnos algo de tu trabajo con las dos representaciones de *Almqvist*?

— La primera obra fue *Amorina*, en 1950. Se trataba de una cosa muy complicada incluso en el aspecto exterior/formal, porque tenía 70 personajes, duraba cuatro horas y media y los ensayos nos llevaron cuatro meses. Eso significó que todo lo que de vida y espíritu había en el teatro intervino en el

trabajo y por eso no pudimos estrenarla hasta final de temporada y únicamente dos semanas. Con todo, aquella representación tuvo su efecto, nos dio la posibilidad de seguir adelante: experimentábamos, probábamos todos los recursos del teatro, mimo, pantomima, baile. Y, sobre todo, con aquella puesta en escena nació nuestra conciencia de lo que era el teatro épico.

Porque los dramas de *Amorina* y *La joya de la Reina* son obras épicas, episodios dramáticos excavados en una narración. Nos dimos cuenta de repente de que el que alguien esté al margen del tiempo/course dramático y lo comente, el que alguien eche luz desde el lado, pone la situación y la leyenda en un sistema, constituye una relación consciente entre sociedad e ideas. Según mi opinión lo fantástico del teatro es que es una de las pocas formas que tenemos que nos ponen en contacto con el otro lado. La vida es tal que andamos encerrados en una estructura que limita nuestra visión, abrazamos la visión que nuestro grupo o nuestra época cultural nos dan, tengamos o no conciencia de ellos, es así. Esto lo ha desarrollado de manera soberana el francés Michael Foucault en su *Historie de la folie*, una de las cosas más extraordinarias que he leído. Él habla de la forma en la que la humanidad ve la locura, al loco, a lo largo de épocas diferentes. Esta manera de ver cambia de unas épocas a otras, pero tiene siempre en común el no dejar aparecer al otro lado, a la otra parte, al loco; al loco se le ha perseguido, se le ha separado porque no se adaptaba al orden establecido. La historia de la locura, en realidad, deberían escribirla los locos, dice Foucault, pero tal posibilidad no existe. Salvo en el teatro; en el teatro sí hay esa posibilidad en su significado más amplio, la posibilidad de darle al ser humano la visión y la manera de ver de la otra parte. Aquí podemos abrir una puerta entre las dos divisiones del compartimento, crear correspondencias entre las dos partes. El mundo de Foucault es un mundo determinista (en cuántas piezas no habré yo cerrado las rejas de las jaulas/celdas en torno a los ciegos personajes), pero la función del teatro es romper el aislamiento y abrir las jaulas por medio de la identificación, en dos palabras, como fenómeno único. Eso es lo que experimentábamos con gran intensidad cuando trabajábamos con *Amorina*: la forma épica no era en absoluto ajena a la dramática porque el comentario épico insinuaba justamente las posibilidades de introducir a la otra parte en el escenario. Después lo épico no se limitó al narrador sino que se fue colando en toda la representación, que llegó a laborar con violentos contrastes no solo en el aspecto animal y en el cultural de los individuos sino también en una sencilla forma social.

En *La joya de la Reina*, Tintomara realiza el sueño de que una figura reúna en sí esta duplicidad. El andrógino no es otra cosa que el sueño romántico de romper el muro que da a la otra parte, el sueño de reunir las dos partes en un ser humano.

Por eso fueron tan importantes las representaciones de *Almqvist* para nosotros que teníamos a Brecht en la cabeza, que andábamos detrás de la manera del teatro de la distracción (*Vefremdungsteater*) de Brecht y conseguir su irrupción en el espectador, tan inaccesible siempre/de ordinario, y adentrarnos en su relación frente a visión social.

Estamos hablando del teatro que es lo bastante audaz para atreverse a creer en las posibilidades de que el ser humano cambie. No llegamos completamente desprevenidos a Brecht, podríamos aprovechar y discutir lo que habíamos hecho anteriormente.

— ¿Supone "continuidad" el que tú hayas podido trabajar con los mismos actores durante muchos años?

— Allan Edwall, por ejemplo, actuó en las dos representaciones de *Almqvist* y fue el protagonista luego de la primera obra que pusimos de Brecht, *Svejk en la Segunda Guerra Mundial* (1963). Hemos tenido la alegría de que los actores han permanecido aquí durante una larga serie de años, a veces se han ido para volver de nuevo.

— ¿No has querido nunca dirigir un teatro propio para poder desarrollar en él una determinada idea o una manera de ver las cosas de forma más evidente de una representación a otra?

— Claro que esa tentación ha sido muy grande, pero al mismo tiempo he pensado que, como no hay tantos teatros en Estocolmo, dentro del propio Teatro Dramático se experimentan contrastes tan vivos entre lo viejo y lo nuevo que no hay necesidad de salir de él. La necesidad de continuar el trabajo en este teatro, enlazar y continuar con los que han trabajado antes aquí, ha sido también atractiva de alguna manera. Es verdad que me han llegado buenas ofertas del extranjero y de otros sectores de Suecia —porque eso ocurre siempre cuando uno ha trabajado lo suficiente en esto— pero, a pesar de todo, lo que me ha parecido más interesante es quedarme aquí y luchar, precisamente porque es difícil. No lo digo para crear ningún mito sobre el trabajo en el Teatro Dramático y hacer valer que es más extraordinario que cualquier otra cosa, no, pero lo fascinante con este teatro es justamente lo que exige una pieza del director y de la compañía. Se ha demostrado que aquellos teatros que tratan de hacerse las cosas fáciles, de simplificárselas, teatros en los que el trabajo, cueste lo que cueste, ha de ser endiablidamente divertido y radiante y aéreo/etéreo, con algún demonio por el medio para que no falte nada, no ofrecen en absoluto el atractivo que tienen los proble-



Play Strindberg, de Friedrich Dürrenmatt, por Tubinger Zimmel Theater, dirigido por Wolfgang Kolneder (Teatro María Guerrero, 1970). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

mas que tenemos aquí cuando nos vemos obligados a representar las cosas más difíciles. La alegría del trabajo es una flor duramente conquistada, crece en setos espinosos y hay que soportar las espinas si se quiere llegar a ella.

Brecht

— En las puestas en escena de Brecht que has hecho parece que acentúas lo sensual, lo vitalista, más que lo directamente político, los aspectos de la lucha de clases, etc. ¿Crees que para el público sueco de hoy es más fácil el acceso a la visión social de Brecht por ese camino, o hay otras razones para tu elección?

— Yo creo que los elementos eróticos o sensuales del teatro de Brecht son de naturaleza política. Ambas cosas entran en el mismo imaginario, no va lo uno antes que lo otro, están allí al mismo tiempo y se condicionan mutuamente. Para el espectador puede parecer como que Brecht le da un zarpazo envuelto en el goce, en lo sensual —y seguido de un período de incubación, por así decir—, antes de que la conciencia se abra paso. Brecht era lo suficientemente listo como para comprender que el teatro es un trabajo en la esfera sensual de la vida humana —trabajamos con formas sensuales, creamos situaciones sensuales—. Hablando antes de Shakespeare decíamos que las constelaciones eróticas de su teatro tienen siempre una equivalencia en un plano superior, político. Lo mismo ocurre en Brecht. Fijémonos por ejemplo en *Puntilla y su criado Matti*. Puntilla desarrolla su enorme apetito vital, tiene que tenerlo todo, no para hasta conseguirse cinco novias en el pueblo que

van en su busca —pero los otros quedan apartados de esta abundancia sensual—. En un significado traspuesto pero carente del menor simbolismo; de lo que se trata es del que se apodera de las fuentes de la vida negándoles a los otros llegar a ellas. ¿Qué hace entonces Matti, cuyo apetito de la vida es tan grande como el de Puntilla? Les da a los otros una lección sobre la sensación que produce quedarse al margen de esas posibilidades sensuales. Da comienzo a una especie de relación amorosa con la señorita de la finca, la excita de una forma que nos hace pensar en la señorita Julia, y de pronto lo corta todo y entra en una especie de ascetismo riguroso y demuestra/explica lo que significa vivir en el círculo de los famélicos con un apetito de la vida semejante. Es decir, Brecht se vale aquí de la situación erótica para el esclarecimiento político. Si no se comprende que el drama tiene este llamamiento directamente físico, sensual, no se consigue hacer sonar este efecto dialéctico ulterior. Lo aburrido de muchas representaciones de Brecht está en que la garra sensual se ha descuidado. Pero hay que tener en cuenta que se trata de lo uno y lo otro. Una relación dialéctica entre lo sensual. No se puede prescindir del último término.

¿De qué trata *Svejk*, después de todo, si lo pensamos bien? Se trata de un hombrecillo que quiere un buen trozo de carne para su mejor amigo que tiene hambre y un apetito del demonio. Todo lo que les pasa a Svejk y a su amigo Baloun es a causa de que el pobre Baloun tiene que echarse una buena comida al colete, por eso engañan a los nazis y todo lo demás.

Brecht sabía lo que significaba ser un hombre con el apetito físico de un hombre. Y además hay allí las oscilaciones entre el

apetito y la negación de la vida. Eso es lo extraordinario, con su mascarilla mortuoria, con esa cara que hace la impresión de ser la de un fauno voluptuoso que no se sabe muy bien si estamos viendo a un santo. Nunca sabemos del todo dónde está, y tampoco nos hace falta saberlo. Lo importante es que él trata de resolver el problema ofreciendo las dos partes a toda orquesta, por así decir.

— ¿Pero la solución del conflicto entre el apetito y la negación bien podría ser una solución política para Brecht?

— Naturalmente. De eso no cabe duda. Pero Brecht no da recetas que están fuera del tiempo para esa solución. Él no consideraba la situación política en la que se encontraba como definitiva.

— ¿Quieres decirnos algo sobre tu última puesta en escena, el *Alceste* de Eurípides?

— El *Alceste* de Eurípides ocupa un lugar muy extraño en la historia del teatro, no hay nadie que haya llegado a comprender del todo cómo situarla/considerarla. Yo la he oído en la radio con música de Wagner y retórica y una belleza indescriptible que, a mi modo de ver, hacía a la pieza completamente inexplicable. Se ha hablado mucho de la belleza trágica de la obra, de lo grandioso y lo lírico, y seguro que todo eso lo hay, sólo que en un lugar determinado; no cabe la menor duda de que esta pieza era la cuarta de una tetralogía; y las tres tragedias solían ir seguidas de una sátira. La obra trata de una mujer que da la vida por su marido de una manera que despierta grandemente las sospechas de uno —¿qué es lo que ha querido decir Eurípides? Kitto dice que Eurípides ha escrito un drama "without purpose"—; en eso consistía el modernismo de Eurípides, afirma él: disfrutar de una tarde de teatro por la experiencia del teatro en sí. Resulta de lo más extraño sabiendo que Eurípides fue desterrado. Como quiera que se mire parece una medida demasiado rigurosa ésta de perseguirle hasta echarle del país sólo por hacer un teatro tan divertido...

Eurípides andaba tras de muchas cosas, pero entre otras andaba tras la burguesía y tras sus representantes. Atenas es el primer estado burgués de la historia en nuestra opinión. Y ésta es seguramente la razón de que los atenienses no pudieran soportarle. Hay muchas cosas que abundan en esta idea: en la obra vemos a una mujer que da su vida por el marido; el que ha de morir es él, pero es ella la que se levanta y dice: "Yo lo asumo". La escena que a mí me interesa, la escena crítica, es la de la despedida. Alceste se despide de Admetos, su esposo. Poco antes ha entrado la sirvienta en el escenario diciendo lo admirable que es que una mujer ame tanto a su marido que vaya a la muerte por él. Antes aún han estado los amigos de Admetos diciendo que les parece inaudito que la joven y hermosa mujer muera. La escena de la sirvienta indica que habría un

amor tan grande entre los esposos que hace que la esposa asuma la muerte por amor. Describe cómo la esposa va diciendo adiós a la casa y, sin embargo, asoma en su narración una curiosa actitud crítica hacia el señor que permite que todo esto ocurra. Cuando luego entran todos y la despedida va a realizarse hay que fijarse en que el hombre se conduce y se lamenta, pero también hay algo extraño en su tristeza porque él habla todo el tiempo de los enormes sacrificios que está dispuesto a hacer para irse al averno y salvar así a su esposa. En el espectador surge inmediatamente la pregunta: ¿Por qué no morir en cambio y dejar vivir a la esposa? Parece que las cosas no tienen nada que ver con lo que ha anunciado la sirvienta, no se habla de amor; Alceste dice que todo esto lo hace por los hijos: el hombre parece dudar, pero promete cuidar a los hijos y no volverse a casar, va a hacerse con una estatua de su mujer a la que adorar. La escena es de una comicidad inigualable que descansa en este hombre ingenuo que quiere vivir, pero que no comprende su propio apetito vital ni su propio papel en una sociedad impregnada de visión discriminatoria hacia la mujer.

Después, Alceste le entrega a los hijos. En este momento tiene lugar lo que, en mi opinión, es la fuerza viva de todo gran drama importante, esto es, el cambio de roles. El hombre y la mujer van a intercambiar su identidad. De ahí en adelante es como si Alceste creyera que había hecho mal alguna cosa porque de repente lo vive todo, lo ve todo con los ojos del hombre.

Esto es seguramente lo que hace de Eurípides un dramaturgo de primer orden: posee la capacidad de activar cada escena a través de un punto de vista nuevo que se corrige en la escena siguiente para ser corregido a su vez en la escena que sigue.

Al final, después de la muerte de Alceste y de las lamentaciones, se nos da otro aspecto del curso de los acontecimientos mediante la niña que, completamente abandonada, ve su aislamiento y su soledad desde su situación; por mucho que la madre haya planeado e imaginado, jamás ha podido imaginar la soledad y el abandono que siente la niña, eso nunca ha podido pensarlo. Ahí, Eurípides da un paso hacia otro punto de vista nuevo de la problemática. De ahí en adelante, lo que hacemos es ser testigos, presenciar cómo todo esto, el cambio de roles, naufraga.

Vemos cómo traiciona Admetos su promesa, su fracaso en el intento de ser una "madre" para los hijos, cómo va demostrando todo su interés por la mujer que le llevan y que no es otra que Alceste resucitada, aunque él no lo sabe. Trata de desempeñar el papel de viudo luctuoso y trágico. Pero todo esto tiene como premisa la primera escena con el adiós que tiene que represen-

tarse, de modo que nosotros oigamos dos juegos de idiomas diferentes que esclarezcan a dos partes que no trabajan en las mismas condiciones. Si se consigue rodear toda esta escena de ambivalencia en la que incluso en la reacción de los sirvientes se destaca la tristeza por la muerte de Alceste y la afirmación de los derechos del hombre al tiempo que una crítica naciente de su crueldad, entonces se tiene la base en la que apoyarse hasta el momento de la llegada del padre de Admetos más tarde, cuando Admetos y él se reprochan mutuamente no morir en lugar de Alceste. Ninguno de ellos es consciente de su egoísmo, ninguno se da cuenta de que el sistema social les tiene en sus garras ni con qué naturalidad se conforma el instinto vital. Toda la obra trata de un apetito de vida que se apodera de las personas y las lleva hasta la ceguera. Cuando Admetos traiciona a su esposa lo hace tomando consigo a un ser desconocido que incluso ha sido el premio obtenido en una lucha. A causa de este instinto vital que resalta en la pieza y que de modo tan atrevido describe el sistema de valores del hombre, o mejor dicho, el desprecio por la mujer en las situaciones más drásticas, la obra es una sátira y por eso se atreve Eurípides a bromear con cosas tan serias y rituales.

— ¿Puedes resumir lo que, en tu opinión, ha significado Brecht para ti y para tu manera de hacer teatro?

— Brecht no sólo nos ha dado una dramaturgia, nos ha dado también un nuevo modo de ver las cosas y un concepto de hacer teatro en muchos otros contextos. Esto es un hecho.

En Brecht hay siempre una lucha entre las personas y los objetos. ¿Está bien que la persona sea también considerada como un objeto? ¿Está bien que Alceste no sea más que un objeto para el egoísmo de Admetos? Brecht protesta de que el ser humano sea degradado. Los objetos son siempre concretos, físicos, evidentes y exactos en el teatro de Brecht. Por eso es importante encontrar las cosas adecuadas en el teatro de Brecht. Entre los objetos está la persona, la persona que lucha contra las otras personas y fuerzas que tratan de convertirla en un objeto. Ahora, en una época en la que la persona desaparece lentamente (lean a Foucault), el teatro es lo vivo, lo físicamente presente, una de las escasas posibilidades de la sociedad de conservar a la persona, de darle identidad, de resucitarla. Es profundamente sintomático que mucho del gran teatro trate del regreso de la persona, de su resurrección y de una nueva puesta en marcha/señal de partida. Alceste es justamente una de esas comedias/uno de esos dramas.

Yorick, 62-63 (abril-mayo 1964): 20-31.

LOS GRUPOS INDEPENDIENTES EN SUECIA

FRANCISCO URIZ

Ha pasado ya diez años desde la aparición del concepto "grupo de teatro independiente" (*gruppteater*, en sueco "teatro hecho en grupo") y cinco, aproximadamente, desde su época de mayor desarrollo.

Como vieron en la cronología, el concepto *gruppteater* surgió para designar a un grupo de gentes de teatro que trabajaban juntos en un teatro oficial, el Teatro Municipal de Gotemburgo. El grupo, que funcionaba en torno a Kent Anderson, actor y escritor, Bengt Bratt, escritor, y Cennart Hjulström, director escénico, ha presentado, durante unos años, las piezas más suecas e interesantes de la actualidad. Títulos: *Flotten* (La balsa), *Sandlådán* (El cajón de arena —es decir, el que hay en los parques suecos y donde juegan los niños), etc.

En 1964 Staffan Olzon y Pi Lind fundan Pistolteatern, teatro en el que se presentan los experimentos teatrales más interesantes de la década.

Para el desarrollo de los grupos independientes suecos fueron muy importantes las visitas del Living Theatre, de La Mama y de Grotowski, que tuvieron lugar entre 1965 y 1968.

El grupo Narren ha sido uno de los primeros en funcionar y uno de los que mayor prestigio siguen teniendo. De una escisión de dicho grupo surgió Fikpteatern (El teatro de bolsillo) que tuvo una fabulosa actividad en el teatro escolar.

En 1966 comienza a trabajar un grupo de actores profesionales, en colaboración con un escritor, Peter Weiss, un escenógrafo, Gunilla Palmstierna, y un compositor, Bengt Arne Wallin, de la misma manera que lo harían después los grupos independientes, y presentan un estreno mundial, *El fan- toche lusitano*.



Bibi Andersson y Keve Hjelm en *Fordringsägare* ('Acreeedores'), de August Strindberg, por Fria Proteatern (Suecia). (Foto: André Lafolie).

En 1968, en el Teatro Real Dramático, un grupo de actores presenta una pieza elaborada por ellos titulada *Zigenaren* (*Gitanos*), y luego el mismo grupo hace una segunda producción, *NJA*, que trata de la situación laboral en una gran empresa siderúrgica del norte del país.

NJA se presentó 125 veces en el Dramaten y ocasionó una violenta discusión en torno a la "objetividad" de la descripción, que los propios obreros de la empresa consideraban correcta, y, también, a los ataques a personas concretas de la empresa, etc. En realidad, era un intento de silenciar a un grupo que criticaba los fundamentos de la sociedad sueca, es decir, el sistema capitalista de explotación del hombre, desde una institución oficial, financiada con el dinero de los contribuyentes. El debate en torno a la pieza *NJA* fue todavía más violento cuando la TV2 presentó la versión televisiva de la pieza.

El grupo que había hecho *NJA* en el Dramaten se desintegró ya que, según una versión, los diferentes miembros del grupo tenían que intervenir en otras piezas, o, según otra, como una muestra de la sutil represión administrativa contra los grupos críticos.

Parte de ellos comenzaron a trabajar, dentro del Riksteatern (Teatro Nacional Itinerante), en un grupo llamado Proteatern (Teatro Pro, y este "pro" podría ser el comienzo de las palabras progresista o proletario). Allí siguieron interesándose por los problemas del mundo laboral sueco y elaboraron una pieza sobre la "Huelga de Volvo", una violenta crítica a la dirección de la citada empresa y, especialmente, a los sindicatos.

Una nueva decisión administrativa obligó a los miembros del Proteatern a abandonar el Riksteatern, a fundar el Fria Proteatern (donde *Fria* significa "libre") y a ponerse al servicio del pueblo, de la cultura popular.

El grupo comienza sus actividades con una pieza sobre el norte de Suecia. El grupo visita la región, hacen entrevistas con los habitantes, se identifican con sus problemas, y con este material elaboran la pieza que presentan a los habitantes de la región. Todo dentro de un teatro, el teatro de Norrbotten (el nombre de la región), subvencionado por la diputación provincial. La población se identifica totalmente con la forma de presentar los problemas: la huida, la emigración de la población, la

falta de industrias, la "deportación" de trabajadores que realiza la Dirección General del Mercado de Trabajo, etc. Es como una deliciosa revista política. Nuevas presiones "administrativas" —observen que siempre son decisiones administrativas—, para que corrijan la "total falta de objetividad" de la pieza y, por fin, el grupo abandona toda relación directa con instituciones teatrales oficiales y comienzan la venta directa de las representaciones, o a través del Teatercentrum. (1)

El grupo sigue interesándose por los problemas laborales suecos y presentan una nueva pieza, *Typerna och Draken* (*Los tipógrafos y el Dragón*). La obra ha sido escrita en íntima colaboración con el sindicato de tipógrafos y describe la lucha de este San Jorge sindical contra el Dragón de la gran Prensa.

Y, en este momento, en 1974, Fria Proteatern está representando una pieza satírica que tiene por personaje central a Mäster Palm, uno de los fundadores del partido socialdemócrata, uno de los grandes agitadores políticos suecos. El sastre Palm murió en 1922, apartado, a raíz de graves conflictos, del partido que había fundado. La pieza es una crítica feroz de los 40 años de poder político de la socialdemocracia. La idea de la pieza es muy simple, pero muy eficaz. Mäster Palm resucita y se encuentra con una jovencita que le dice que la socialdemocracia lleva ya 40 años en el poder. Palm da rienda suelta a su júbilo: "Suecia ya es socialista". Y comienza su vía crucis por toda la sociedad sueca de 1974 buscando, sin encontrarlo, un poco del socialismo que él soñó y al que dedicó su vida. Al final, después de haber presentado unas caricaturas políticas del ministro de Hacienda, Gunnar Ströus, y del Primer Ministro, Olof Palme, estos políticos junto con el ejército y la policía entierran de nuevo a Palm. Y fueron felices... La pieza está hecha en forma de revista y algunos de los números son de gran eficacia.

Este grupo es uno de los que mayor subvención estatal recibe en la actualidad (más de un millón de pesetas al año), lo que parece demostrar que la declaración de principios de Palme funciona en la vida cotidiana de los grupos independientes.

Durante su visita a Suecia, me preguntaba Alfonso Sastre: ¿Cómo me explicas eso? Creo que el artículo de Palme y los puntos en que se basa el TMR (Consejo de Teatro y de la Música) para conceder la ayuda económica, es decir, "que mientras exista una demanda de las representaciones del grupo, sigan en su actividad de llegar a un nuevo público y *hagan funciones de teatro*, no hay razón para que el Estado o el TMR les señalen el camino a seguir", pueden ser una explicación.



El grupo Fria Proteatern con su director Stefan Böhm (Suecia).

Los grupos independientes están luchando en la actualidad para que siga funcionando esta forma de subvención, es decir, del Estado al grupo, sin intermediarios. Y luchan contra los que opinan que las grandes asociaciones educativas, concretamente ABF (Federación Cultural Obrera), deben recibir el dinero del Estado y entregarlo a los grupos, lo que, según los portavoces de los grupos independientes, implicaría una forma sutil de censura.

La discusión es violenta ya que el Estado ha decidido aumentar sustancialmente las subvenciones a los grupos. (Hoy día se ha anunciado que para el nuevo año fiscal la ayuda económica a los grupos será del orden de los 40 millones de pesetas y para dentro de unos años será de unos 200 millones.) El problema se ha planteado en torno a ABF, más que sobre los grupos, especialmente después de haber sido despedidos unos profesores de esta institución por sus ideas "marxistas-leninistas". Los grupos independientes consideran que una institución de ese tipo no es la más adecuada para administrar la ayuda estatal que hasta ahora no ha tenido condicionamientos políticos. Por ahora, parece que los grupos llevan las de ganar, pues el sistema antiguo parece que va a mantenerse sin modificaciones. Pero, ¿hasta cuándo?, se preguntan inquietos.

Notitas y opiniones sobre los grupos independientes de los propios grupos

Los grupos independientes son, en Suecia, grupos que hacen un teatro político formados por gente joven que está a la izquierda de la socialdemocracia.

Fria Proteatern – El entusiasmo de los primeros tiempos va siendo ahogado por las dificultades económicas.

Recibimos el 1% de la ayuda económica que da el Estado al teatro, a pesar de que hacemos el 25% de las representaciones teatrales que se realizan en Suecia.

Narren – Trabajamos para hacernos económicamente independientes. La independencia es indispensable para nuestro trabajo. No queremos depender de ningún tipo de subvención, pero en una sociedad que subvenciona a unos teatros, les es difícil a los otros, casi imposible, vivir, funcionar sin subvenciones.

TMR (Consejo del Teatro y de la Música) – La última subida (de uno a tres millones largos de coronas) ha sido significativa, pero todavía hay que conceder mayor ayuda económica a los grupos independientes.

Claro que no estamos de acuerdo con las comparaciones que hacen los grupos independientes entre la ayuda que les con-



Spoksonaten ('La sonata de los espectros'), de August Strindberg, por Dramatiska Teatern (Suecia), dirigida por Ingmar Bergman, 1973. (Foto: Beata Bergström).

cedemos a ellos y la que se da a la Ópera y al Dramaten. Estos teatros tienen unos gastos enormes de locales, personal, talleres, etc., mientras los grupos no los tienen.

Oktober (grupo independiente musical) - ¿Por qué se hace Brecht sólo en el Teatro Real Dramático o en el Teatro Municipal? Eso es simplemente una copia de lo que hace el Berliner, es decir, un teatro que Brecht no utilizaba para "contestar", poner en tela de juicio la sociedad en la que vivía. Nosotros, al representar ahora *La madre*, queremos volver al estilo del Brecht de los años 20, queremos reconquistar a Brecht para que lo hagan los grupos independientes y no los teatros oficiales, queremos un Brecht combativo, no institucional, oficializado.

La representación que hicieron Oktober y Bruksteater de *La madre* de Brecht ha sido, según la opinión de Peter Weiss, uno de los grandes espectáculos teatrales de esta temporada estocolmeña.

En la actualidad, aunque el llevar al público un mensaje político sigue siendo de importancia primordial para los grupos independientes, se comienza a prestar una mayor atención a las cuestiones estéticas.

Quizá podamos terminar estas páginas aplicando una lúcida expresión que Carlos Marx empleó para definir nuestra Guerra de la Independencia: "En Cádiz, ideas sin actos, y en las guerrillas, actos sin ideas". En Suecia, los teatros oficiales tienen el dinero y cuidan las tradiciones, pero no tienen una decidida voluntad de buscar un público nuevo, una nueva organización de la vida teatral del país, mientras los grupos independientes tienen esa voluntad de transformación, pero no tienen los recursos económicos que harían posibles los cambios.

Yorick, 62-63 (abril-mayo 1964): 51-54.

NOTAS

(1) En 1969 se fundó el Teatercentrum, un organismo de distribución y coordinación de las actividades de los grupos independientes, es decir, de las compañías que representan sus piezas donde ustedes quieran y cuando ustedes quieran...

Si quieren ustedes tener una representación teatral, llamen al "centro de teatro" y allí les informarán de lo que tienen y usted podrá decidir lo que más le interese.

El centro está financiado por el Ministerio de Educación, la Dirección General del Mercado de Trabajo y el Municipio de Estocolmo.

Organizan también contactos y discusiones entre los diversos trabajadores teatrales de los grupos.

TEATRO "PÁNICO" EN PARÍS

Reproducimos este texto del SP

El Acontecimiento.— El mes pasado, a modo de estrambote de la desoladora temporada teatral parisiense, surgió algo renovador. ¿Es el acontecimiento anunciador de una nueva vida del teatro? He aquí la pregunta que espera confirma-

ción a lo largo de la temporada que ahora está empezando, pues el acontecimiento va a repetirse.

El espectáculo tuvo lugar en el Teatro del Círculo Americano de París, en presencia de quinientas personas que lo abarrotaban entre las que se encontraban críticos, aficionados, intelectuales y personalidades del mundo artístico interesadas por el teatro. Cámaras de televisión, fotógrafos y periodistas del mundo entero fueron testigos y, desde entonces, se viene hablando y escribiendo progresivamente del acontecimiento. "El grupo pánico internacional" presentaba la nueva fórmula teatral llamada "efímero".

A la largo de tres horas, se representaron (sería más exacto decir "se vivieron") tres efímeros: *Ceremonia por la mujer nueva*, de Topor, escritor francés y primera figura entre



Arrabal décapitant Narcisse, retrato de Luis Arnaiz (1964). 197

los dibujantes, *Melodrama sacramental*, de Alejandro Jodorowsky, escritor, director teatral y actor mexicano; y *Los amores imposibles*, del español Fernando Arrabal.

SP asistió al espectáculo y, al terminar la representación, pudo tomar nota de las escenas y reacciones que se produjeron en el público, que había seguido el espectáculo asombrado, con la boca abierta en la mayoría de los casos.

Los espectadores, en vez de salir de la sala al terminar la función, como es norma, se aproximaban a las candilejas o se subían hasta el escenario, mezclándose con los actores, que descendían también al patio de butacas. Y, sin tener en cuenta los riesgos (durante la representación, los actores se habían confundido con utensilios manchados y hasta malolientes como los que siguen: 500 kilos de carne de buey, trescientos pollos salidos del cascarón, cien litros de sangre, tortugas, culebras, líquidos varios, doscientos panecillos, etcétera, todo ello auténtico, como fue auténtico el corte de pelo al cero al que se sometió el protagonista, señor Jodorowsky), los espectadores, los conocieran o no, abrazaban a los actores, murmurando o gritando frases como las siguientes: "Acabamos de asistir al espectáculo más trascendente del siglo", "hoy se ha escrito una página importantísima de la historia del teatro"; un espectador, acercándose a una actriz que había intervenido en el espectáculo completamente desnuda, teñida su piel de negro, la abrazó y le dijo: "Esta noche ha nacido, para mí, el teatro"; y una joven desconocida para Alejandro Jodorowsky, en silencio, se acercó a éste, completamente embadurnado de sangre, de pintura, sudoroso, y lo condujo hasta el lavabo, lo desnudó, lo lavó y desapareció acto seguido.

Un director cinematográfico, comentaba este espectáculo que siguió a la representación de los "efímeros" en París y, a partir de entonces, el eco de este espectáculo en los medios teatrales del mundo entero se hace cada día más amplio e insistente.

El Efímero.— Tras esta representación, SP ha reunido en París a los tres protagonistas de la misma: Topor, Jodorowsky y Arrabal que son los creadores originales del llamado "movimiento pánico". También se unió al grupo el pintor sevillano Juan Romero, que, independiente, con su pintura, ha llegado a las mismas conclusiones "pánicas" de los tres primeros y se inscribe de lleno en el mundo "pánico". SP, con objeto de informar sobre este nuevo acontecimiento artístico, ha interrogado a los cuatro:

SP.— ¿Qué es el pánico?

ARRABAL.— El pánico es una manera de ser del hombre, 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 la memoria y el hombre es el azar". El pánico se realiza en la fiesta pánica.

JODOROWSKY.— El pánico puede decirse que nace de un disgusto por todo lo existente, como el "efímero" nace de un disgusto por todo el teatro vigente.

SP.— ¿Qué es el "efímero"?

TOPOR.— Es una manifestación teatral del pánico. Es decir, no es la única forma teatral posible dentro del pánico: cualquier teatro puede ser concebido pánicamente.

JODOROWSKY.— Bueno, en primer lugar, es necesario aclarar que el "efímero" no tiene nada que ver con el *happening*. Éste nace de la pintura y, en definitiva, son actos plásticos que representan una continuación de la pintura, o del *pop-art* más concretamente, en la vida. El "efímero", sin embargo, viene del teatro y puede decirse que es una continuación del teatro en la vida.

SP.— ¿Cuáles son las características esenciales del "efímero"?

JODOROWSKY.— Como su nombre indica, el "efímero" es algo que nace, se desarrolla y muere, como la vida del hombre, como cualquier acto o acontecimiento de esa vida. Y el "efímero", como la vida o los actos de los hombres, se repite, pero de manera diferente siempre. Es decir, el "efímero", puede representarse cuantas veces se quiera, pero, en principio, sólo responde a una estructura teatral, que se realiza cada vez de manera distinta, según los medios con que se cuenta, según el momento que atravesase el actor, según las reacciones del público, según las condiciones de todo orden. El actor, en el "efímero", no lo es en el sentido clásico del término; el actor es libre, con la sola sumisión a la estructura inicial, es decir, como el hombre en la vida, que es, o debe ser libre, aunque las diversas estructuras sociales, políticas y de todo orden le obligan a "interpretar" según sus medios, su capacidad, su formación, etcétera. Es la primera vez que el teatro rompe con la dualidad persona-personaje. En efecto, en un principio, la persona del actor se disolvía en el personaje, para interpretar la vida de otro a través de un texto y, así, crear una emoción. Andando el tiempo, a partir de Diderot quizá, y con Brecht especialmente, la persona y el personaje debían convivir, para interpretar también la vida de otro y dar una lección moral o intelectual.

Pues bien, en el "efímero" la persona y el personaje se confunden al no tener que recurrir a una vida y a un texto ajenos. Y se representan a sí mismos. Así, en el "efímero", un cojo no es "interpretado" por un actor que no lo es, sino que es "vivido" por un cojo auténtico. Y un ciego también, por ejemplo. Es decir, el "efímero" como el pánico en general, acepta todos los defectos o accidentes como un valor.

Y es así, creemos nosotros, como el teatro cumple su función: es decir, crea perso-

najes y no busca personas. Y es así, también, como el público participa en esa creación, viviendo su propio personaje a imitación del actor, que "vive" el suyo. Y, por fin, realizada esta catarsis, es como se llega al teatro de masas.

SP.— ¿En qué medida el "efímero" responde al mundo moderno?

ARRABAL.— Si la personalidad y la libertad del hombre de hoy están amenazadas por maquinismos de toda especie (son las estructuras, equivalentes a la estructura inicial del "efímero"), este teatro significa la posibilidad de crear cada cual su propio personaje libre a partir, precisamente, de la masa en la que el hombre se confunde, así como de todas las ataduras sociales, económicas, familiares, etcétera.

SP.— Volviendo al "Mundo pánico" en general, ¿Qué ejemplos pueden darse, a base de personas o acontecimientos célebres, de ese mundo pánico?

ROMERO.— Los Periódicos de la tarde responden muy bien al mundo pánico, mucho más que los de la mañana, al menos, porque son más completos, menos "mono-morales", más "pluri-morales" y, en consecuencia, más humanos.

TOPOR.— Los bonzos que se quemaban públicamente en Saigón eran pánicos... por el espectáculo que daban.

ARRABAL.— Dalí es un hombre pánico por excelencia.

SP.— ¿Y Buñuel?

JODOROWSKY.— No.

ARRABAL.— Gracián es pánico.

JODOROWSKY.— Y El Cordobés también.

Yorick, 8 (octubre 1965): 8-9.



Fernando Arrabal.

BORIS VIAN. CÉLEBRE Y DESCONOCIDO...

NOËL ARNAUD

La extraordinaria vida póstuma de Boris Vian podría ser objeto de un interesante estudio sociológico. He aquí un autor que fue, en vida, a la vez célebre y desconocido. Célebre por una novela, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), que no firma con su nombre, de la que se tiran 100.000 ejemplares y que fue prohibida; desconocido por todo el resto de su obra, que es vasta y bella, y que no tuvo doscientos lectores. Y hoy, seis años después de su muerte, trece años después de la publicación de su última novela, Boris Vian es uno de los autores más leídos, más apreciados por un público nuevo que le gusta por él mismo y no bajo la máscara de Vernon Sullivan, con la que se disfrazaba para publicar sus parodias de los "romances" americanos. Sí, los doscientos lectores de las verdaderas novelas de Boris Vian: *Vercoquin et le Plancton* (1947), *L'Ecume des Jours* (1947), *L'Automme à Pékin* (1947), *L'Herbe Rouge* (1950), *L'Arrache-Coeur* (1953) y de sus novelas cortas *Les Fourmis* (1949) se han convertido en docenas de millares que se hacen con las reediciones de sus obras, en ediciones de lujo o en libros de bolsillo; y sus lectores —para avergonzar a sus padres que preferían Vernon Sullivan a Boris Vian— son jóvenes, como no cesa de ser joven Boris Vian, muerto a los 39 años, el 23 de julio de 1959, en la presentación de la película *J'irai cracher sur vos tombes*, sacada de su novela, y que él desaprobaba.

Un año después de la muerte de Boris Vian, el "College de Pataphysique" le consagra un importante "Dossier" que durante mucho tiempo fue la única fuente de referencia sobre su obra y su personalidad. Este "Dossier" del "College", desde entonces inhallable, marca el principio de la fortuna póstuma de Boris Vian. Después se acumulan los estudios sobre las actividades innumerables de este hombre Proteo, ingeniero salido de "Central" rue-poco a poco, y a menudo simultáneamente, trompetista y cronista de jazz, príncipe de Saint-Germain-des Prés en los tiempos del primer "Tabou" y de los principios del Club Saint Germain, autor de cuatrocientas



Los forjadores del imperio, dirigida por Antonio Malonda y Alfredo Alonso (Teatro Aifil, 1976).
(Foto: Manuel Martínez Muñoz).

tas canciones (entre ellas los primeros rocks con Henri Salvador, y "le Desserteur" que hizo escándalo en los principios de la guerra de Argelia), intérprete de sus propias canciones sobre el escenario de los "Trois-Baudets" y de la "Fontaine des Quatre-Saisons" y en el curso de giras salpicadas de incidentes patrióticos, autor de *sqetchs* de una comicidad y de una causticidad innegables, que hicieron las delicias de los habituales a las noches de "Rose rouge" de Yves Robert, actor en las películas de Jean Delannoy, de Pierre Kast, de Roger Vadim, autor de los escenarios y los comentarios de películas como *La Joconde*, autor de óperas tales como *Le Chevalier de Neige* (música de Georges Delerneu) y *Fiesta* (música de Darius Milhaud), traductor de varias novelas de la Serie Negra, de algunos de los mejores libros de Ciencia-Ficción... y de las Memorias del General Bradley, director artístico de discos Philips y, poco tiempo antes de su muerte, de los discos Barclay, poeta, novelista, dramaturgo y en todos estos hechos brillante, rápido, inventivo, audaz, siempre sorprendente, a menudo genial.

Un americano, David Neakes, ha publicado en 1963 en los Estados Unidos, en 1964 en lengua francesa y en las Ediciones Universitarias (colección "Clasiques du XX siècle") una tesis sobre Boris Vian, que está en su tercera edición. Otro americano, Michel Rybalka, presenta este mes, en la Universidad de California en Los Angeles, una nueva tesis sobre Boris Vian. Un universitario francés, H. Baudin, prepara por un lado una tesis

sobre lo cómico en la obra literaria de Boris Vian. La revista *Bizarre*, editada por Jean-Jaques Pauvert, publicó hace poco un amplio estudio en el que se revelan numerosos aspectos ignorados de la vida y de la obra de Boris Vian, gracias a textos y a testimonios inéditos, y una iconografía original. No es sólo el joven público francés el que se reconoce hoy día en Boris Vian, y que puede ser escape por allí a la "robotización"; las novelas de Boris Vian están traducidas a todas las lenguas. Prologando *L'Arrache-Coeur*, Raymond Queneau profetizaba en 1953: Boris Vian acabará siendo Boris Vian. Es cosa hecha, pero Boris Vian pensaba también (*L'Herbe rouge*) y tenía toda la razón: "No se es completo cuando no se está muerto".

Boris Vian ha escrito varias obras para el teatro. Como principio (o más bien en el orden de sus representaciones y excluyendo de este breve trabajo las obras inéditas) una adaptación escénica de *J'irai cracher sur vos tombes*, dada en 1948 en el Teatro Verlaine. Alrededor de esta obra se levantó el escándalo, porque la novela del mismo título estaba demandada ante la justicia por una extraña banda de padres de familia agrupados en un "Cartel d'action sociale et morale" y cuya principal ocupación consistía en leer libros inmorales para luego quejarse. Para el estudio de las costumbres contemporáneas, observamos que la mayoría de la crítica moralizante, que veía la novela en los rigores de la Inquisición a causa de las abundantes escenas eróticas, condenaba la obra —en la



Los forjadores del imperio (Teatro Alfil, 1976). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

que Boris Vian había llamado la atención sobre la suerte de los negros en Estados Unidos—.

La novela *J'irai cracher sur vos tombes*, imitada del americano y escrita en diez días tras una apuesta y en un espíritu fastidiado del que la literatura francesa ofrece muchos ejemplos, y bajo las más ilustres firmas, había perjudicado a las verdaderas novelas de Boris Vian que son de otro tono. Paralelamente, la obra *J'irai cracher sur vos tombes* iba a rebajar el éxito que merecía una obra dramática muy personal y realmente audaz de Boris Vian, *L'Equarissage pour tous*, escrita desde 1946 y llevada por André Reybaz y su Compañía de Myrmidon al Teatro des Noctambules en 1950. *Paris-Theatre* se honró en publicar el texto de esta obra en su número 66 (noviembre de 1952), como complemento de *Mademoiselle Julie*, de Strindberg, traducida por Boris Vian, que se daba, en aquel otoño de 1952, en el Teatro Babylone. En un artículo, "Salut a Boris Vian", reproducido en *Paris-Theatre*, Jean Cocteau afirmaba en 1950 que *L'Equarissage pour tous* era "una obra asombrosa". Y los "Cahiers du Collège de Pataphysique" estimaban—supremo elogio— que "era del mejor teatro patafísico". La obra tuvo una crítica abundante y apasionada, generalmente hostil y—lo que es más grave— sistemáticamente cerrada a las intenciones del autor. Esta crítica se nutría de comparaciones con *J'irai cracher sur vos tombes*, que no tenían ningún sentido, pero que sacrificaban con alegría la norma de *la fesse à la une*, pues en el mismo momento se abría el proceso de la novela, para cerrar-

se, por otra parte, con la condena a Boris Vian de 100.000 francos de multa y la prohibición del libro.

Para completar el espectáculo de *L'Equarissage pour tous*, que no ocupaba una representación entera, Boris Vian escribió una obra corta, *Le dernier des métiers*, de un alto tono profanatorio, según juicio del mismo autor; debió esperar hasta el año 1964 para ser estrenado, bajo la iniciativa de Ursula Vian-Kubler, mujer de Boris Vian, y bajo la dirección de Nicolás Bataille, en el teatro *Grande-Séverine*.

Menos mal que Vian tuvo la alegría de ver montar en un escenario de categoría una de sus obras dramáticas que más le gustaban, *Les bâtisseurs d'empire*, que el T. N. P., bajo la dirección de Jean Vilar, estrenó en el Teatro Recamier el 22 de diciembre de 1959 (puesta en escena de Jean Négroni, con Dany Saval en una de sus primeras grandes interpretaciones). El "Collège de Pataphysique" había dado a conocer *Les bâtisseurs* en enero de 1959, viviendo, por tanto, Boris Vian. La crítica se mostró, en conjunto, mucho más favorable que cuando *L'Equarissage*, lo que no le impidió cometer muchas torpezas en su intento de explicar el personaje de Schmürz, personaje mudo, desagradable, envuelto en pensamientos, y vestido con harapos, que recibe los golpes que le dan, sin causa aparente, los miembros de una familia forzada, bajo el efecto de "Bruit", a mudarse de piso en piso—cada vez más pequeños— y perdiendo uno de sus miembros en cada cambio, hasta el momento en que el padre, último superviviente, debe huir

por la ventana del último piso, mientras que el "Bruit" se acerca, invade la escena, y puede ser en la oscuridad que ha llegado que la puerta se abre y entran, vagas siluetas en la noche, los Schmürz... Durante los años siguientes *Les bâtisseurs d'empire* se representó en varios escenarios del mundo.

La hora de Boris Vian había, definitivamente, llegado. Los historiadores del teatro contemporáneo (ingleses, americanos, alemanes y, como siempre al final, los franceses) asocian ahora su nombre con el de Ionesco. A veces se llega a calificar a Vian como discípulo de Ionesco, olvidando—aparte de las diferencias de estructura y de ritmo de sus obras— que si *Les bâtisseurs d'empire* es posterior a *La leçon*, por ejemplo, *L'equarissage* es anterior, en su concepción, a *La cantatrice chauve*, y que el mismo año 1950 el "Collège de Pataphysique" había asistido con idéntico e intenso júbilo a las representaciones de una y otra obra. Esta igual y rara satisfacción de los "pataphysiciens", con pocas semanas de intervalo, ante dos obras teatrales, significaba a la vez que ellos descubrían dos individualidades distintas e innovadoras. Este hecho cobraba más significado en el "Collège de P.", que por vocación y bajo la inspiración de Alfred Jarry, practica la Ciencia de las Soluciones imaginarias, se alegraba de volver a encontrar en *L'equarissage pour tous* y en *La cantatrice chauve* la esencia misma del teatro, ficción de esta ficción que es la vida.

También se debe al "Collège" la publicación, en 1961, de *Goûter des généraux*, que ahora se representa en el Teatro de la Gaîté-Montparnasse, tras haber sido estrenada, en alemán, el 4 de noviembre de 1964, en Brunswick. Boris Vian pensaba que *Les bâtisseurs d'empire* se representaría en el extranjero antes que en Francia, si es que se diera en alguna parte, lo que él apenas esperaba. Se equivocó. Francia—que tiene la suerte de encarnarse, a veces, en hombres como Jean Vilar— tuvo también el honor de preceder a Alemania, Suecia, Finlandia, Estados Unidos, etc., en la "exaltación" de los *Bâtisseurs*. Para *Le goûter des généraux*, Boris Vian hubiera tenido razón, y el hecho de que esta obra en la que los militares se toman por su grado haya seducido desde un principio a un director alemán, no deja de tener su gracia. Es verdad que no vemos ningún general alemán y que es la armada francesa la que hace todas las gracias. La ausencia de un general alemán y la presencia de un general chino que sirve de unión entre el general americano y el ruso habrían debido dispensar una crítica, por otra parte bien intencionada, a Boris Vian por intentar exhibir los generales de 1940-45. Si no hay general alemán en *Le goûter*, es por un lado porque cuando Boris Vian escribió su obra, Alemania no se había aún militarizado hasta el grado en que hoy la vemos, y por otra no



Cartel de *Los forjadores del imperio*, por la compañía Gogo, Teatro Experimental Independiente.

tenía el llamado muro de la vergüenza que ha construido para su propio uso a imitación de la línea de demarcación con la que había cortado Francia durante cuatro años. Por lo demás, el estudio de los manuscritos de la obra no deja duda alguna acerca de la fecha en que se escribió: 1951. Se trata de generales *remis en selle* bajo la República que se distinguieron en Dien-Bien-Phu y sobre el Forum de Argelia, y de los que no hemos acabado de encontrar especímenes en la noria de la historia. La nostalgia de Vichy, de la que ellos son muestra, no es para Boris Vian más que un medio de resaltar, de eternizar su eterna "actualidad".

Yorick, 11 (enero 1966): 6-7.

ANTECEDENTES DEL ACTUAL TEATRO DE VANGUARDIA

MARTA GLUKMAN

Literatura de vanguardia: sí, el término es vago e impreciso; no obstante, debemos aceptarlo para designar cierto tipo de literatura que se opone a su tiempo, rompe con la tradición y busca formas nuevas para expresar los problemas del momento. Por otra parte, su enunciado es lo suficientemente general como para abarcar a un grupo de escritores que, aunque no presenten idénticas características, están unidos por su búsqueda de una expresión revolucionaria. En el caso actual, como variante del término *literatura de vanguardia* han sido sugeridos diversos nombres que tienen caracteres excluyentes: Escuela de París, Generación de 1950, Teatro del Absurdo. El primero supone un grupo organizado, el segundo deja al margen varias obras que fueron publicadas antes de ese año, y el tercero supone una relación demasiado estrecha con el existencialismo.

Si repasamos la historia de la literatura, nos será fácil comprobar que, periódicamente, tiende a surgir un grupo de escritores que no se conforma con los modos de expresión aceptados y se exige una técnica, una forma y un contenido más eficaces y nuevos para mostrar al hombre contemporáneo en lucha consigo mismo y con el mundo.

El actual teatro de vanguardia puede decirse que nace en París con el estreno de *La cantante calva*, del dramaturgo rumano-francés Eugene Ionesco. El público, ese 11 de mayo de 1950, se encontró ante un autor que, dolorosamente consciente de nuestra soledad, de nuestro aislamiento y temores, de nuestra impotencia de comunicarnos, presentaba sus preocupaciones en una forma totalmente alejada de la tradicional: la intriga estaba ausente, lo insólito surgía de lo cotidiano, el lenguaje —hecho de *slogans*, de ideas recibidas, de frases hechas— revelaba la ausencia de vida interior de ese hombre de hoy que ya no sabe ser él mismo, y que al transformarse en cualquier cosa hace que el mundo que prive sea el de lo impersonal. Contemplaron un intento de teatro abstracto, drama

puro, antitemático, antiideológico, antirrealista-socialista, antifilosófico, antipsicológico de *boulevard*, antiburgués, y redescubrieron un nuevo teatro libre. Libre, es decir liberado, es decir sin compromiso, instrumento de búsqueda: el único que puede ser sincero, exacto y hacer surgir las evidencias escondidas.

Por supuesto que esta nueva forma de expresión teatral no tardó en ser ensayada por diversos dramaturgos: Arthur Adamov, Jean Vauthier, Jean Genet, Michel de Ghelderode, Jean Tardieu, Romain Weingarten, Rogar Dubillard, François Billeldoux, Fernando Arrabal, Georges Schéhadé, Jacques Audibert, Samuel Beckett, Ann Jellicoe, Arnold Wesker, Nigel Dennis, N. F. Simpson, Harold Pinter, Edward Albee, Shelagh Delaney. A pesar de las diferencias que pueden observarse entre los de lengua francesa y lengua inglesa y, entre ellos mismos, es fácil advertir que las notas fundamentales son idénticas y que se ven las cosas de manera semejante, tratando de expresarlas de un modo distinto: la llamada Escuela de París —bajo la indiscutible dirección de Ionesco y Beckett— prescinde por completo de los principios aristotélicos; plantea el constante repetir de una situación; hay una ruptura del funcionamiento lógico-racional y una especie de parálisis temporal: el tiempo cronológico no se sucede; los personales viven en una atmósfera de gran vaguedad puesto que el lenguaje no les sirve para expresarse: el que escucha no comprende lo que se le dice y al responder no pretende dar una contestación,



Portada para la obertura de *Ubu rey*, dibujada por Alfred Jarry.



El rey se muere, de Eugène Ionesco, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1964). (Foto: Gyenes).

sino sólo manifestar sus propios sentimientos o su propio vacío. El teatro intenta producir un impacto al rechazar, en la mayoría de las obras, el lenguaje discursivo para transformarlo en expresión directa; ya no se habla de la mentira, la crueldad, la locura en que vivimos, la desesperación, la angustia, el absurdo; la obra de teatro es este absurdo, esta lucha, este miedo. La literatura cede el paso a la fuerza teatral. El espectador inteligente verá en escena su retrato al desnudo: cruel, conmovedor, pero estimulante; se sentirá intrigado por los enigmas que se le presentan y, a pesar de que no se le ofrecen soluciones, le bastará contemplar esa visión sarcástica de sí mismo para deducir su situación en el mundo y en la sociedad en que vive, aunque no siempre lleve esta deducción a un claro plano conceptual.

Estamos ante un grupo de escritores que trata de hallarle un sentido a la época, de ser francos consigo mismos y con los demás. Le ha resultado extremadamente complejo al espectador común el comprender este teatro, en parte por falta de hábito, y en grado mayor por la aparente novedad de forma y lenguaje, la diferenciación y oposición con las otras técnicas dramáticas en uso. Si no se admite lo disparatado, lo imposible, el mundo de la imaginación, esta literatura resultará vedada para nosotros.

El teatro de vanguardia del siglo XX pretende que es absurdo reducir la obra dramática a una simple reproducción fotográfica de la existencia que lograría engañar al público haciéndole pensar que la única rea-

lidad es aquella concebida en esa única dimensión. En este aspecto de enriquecimiento y valorización amplia de la verdad humana que exige experimentación en varias direcciones, el nuevo teatro debe mucho a Antonin Artaud, que en *Le Théâtre et son double* (1938) había pedido que se "radicalizara" la experiencia teatral, que se atreviera a realizar una metamorfosis completa acatando reglas nuevas, que serán en gran parte las que propicia la vanguardia: el pensamiento debe absorberse por entero en la física misma de la acción dramática: cuanto más interioridad, más psicología, e incluso más simbolismo, porque todo símbolo, en el fondo, representa una realidad.

Ionesco prefiere definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura: "mientras la mayor parte de los escritores, artistas, pensadores se imaginan ser de su tiempo, el autor rebelde tiene conciencia de estar contra su tiempo".

Es la verdadera lucha que da el teatro por no perecer en la rutina y el conformismo; cada uno de los autores la ha encarado a su manera y no todos serán capaces de triunfar. Por el momento, los que más se acercan a la meta quizás sean Ionesco y Beckett. Los de la escuela inglesa caen en la celada de dar alguna explicación racional a lo antilógico, a lo inesperado, y todo recobra la seguridad y el orden, dando otro sentido a ese intento de un teatro "irracional". Sin embargo, la lucha, en este caso y en los otros, es importante porque, al plantear la salvación del ser humano por su conciencia de tal, en este verse a sí mismo, también

nosotros estamos comprometidos y también nosotros nos salvamos o perdemos.

Ionesco está profundamente ligado a Jarry. No importan sus procedimientos ni su técnica, pero, al igual que el autor de *Doctor Faustroll*, su obra hace víctima, no al personaje, sino al espectador. Además, éste queda en libertad para ver en Ubu "las múltiples alusiones que desee o un simple fantoche, la deformación hecha por un colegial de uno de esos profesores que representaban para él todo lo grotesco del mundo".

Ubu Roi —puesta en escena en 1896— muestra la rebelión de su autor en contra de la sociedad en que vivía y las formas establecidas del drama del realismo y del naturalismo. Su naturaleza antirrealista se ve acentuada por las indicaciones de Jarry: los personajes deben actuar como marionetas sin identificarse con los papeles que representan y llevar máscaras cuya expresión cambiará por efecto de luz "y en muchas escenas lo más hermoso es la impasibilidad de la máscara esparciendo las palabras hilarantes o graves"; el decorado sólo sugerirá el lugar en el que se desarrolla la acción, puesto que es justo que el espectador vea la escena con el decorado que conviene a su visión de la escena; Ubu cabalga sobre un caballo de cartón; tres actores representan a un ejército. El impacto sobre el espectador será poderoso, ya que Jarry ha pintado —en forma increíblemente exagerada— la maldad del hombre, su avidez, su cobardía, su glotonería y su mezquindad. Esta exageración grotesca, lo simple de la personificación, la sátira social mordaz, la libertad de las invenciones lingüísticas (empleo constante de palabras groseras deformadas, insultos inventados y sonoros), la referencia a "actos naturales" y a hechos espantosos o repugnantes gratuitos, anuncian al autor de *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon* y *Jacques ou la Soumission*. La imagen del absurdo que revela Jarry se muestra, el igual que en los dramaturgos contemporáneos, tanto en el fondo como en la forma. "La indiferencia en cuanto a la verosimilitud de los personajes, del decorado o de la trama, la falta de construcción (que, no obstante, no alcanza en Jarry la extrema falta de lógica y de exactitud de un Adamov, ni la atmósfera de sueño de las piezas de un Strindberg) reflejan, en lo formal, el punto de vista caótico y anárquico expresado en el fondo mismo de la obra. La risa inteligente que provoca *Ubu* es la misma risa que estalla hoy día en los teatros en los que son representados *En attendant Godot* y *La Leçon*. Pero, contrariamente al teatro de vanguardia de hoy, *Ubu* sugiere poco sobre su naturaleza ontológica y es más optimista que los personajes de un Beckett o de un Ionesco, ya que es dueño de su destino, mantiene a su conciencia encerrada en una

maleta de la cual emerge cuando él la necesita y no participa de sus actos negativos, puesto que Ubu hace exactamente lo contrario de lo que ella dicta.

En el fondo, lo que se propone el Surrealismo es provocar un cambio en las condiciones de la vida real del hombre y, como esto no se realiza fácilmente, vierte su energía en el mundo de lo imaginario, dispuesto siempre a acoger los impulsos de la desesperanza humana, dándole un sello de veracidad. El dramaturgo será el creador libre y el maestro de su universo. Ionesco ha reconocido que *Les Mamelles de Tirésias* le impresionó mucho por su franco rechazo de las formas e ideas establecidas y, aunque no haya integrado el grupo surrealista, en general, le interesó ese movimiento, comprendiendo que el Surrealismo liberó ciertas potencialidades del ser humano oprimidas por las tendencias racionalistas, aun cuando extremara la valoración del subconsciente. Entendió Ionesco que si el Surrealismo alcanzó una espontaneidad de verdadero arte, no tuvo la lucidez suficiente como para encauzar estas revelaciones de lo profundo o de lo imaginativo porque los surrealistas pretendieron captar la exteriorización de la psique humana en la propia forma naciente de sus actos, sin ordenarlos ni depurarlos racional o éticamente. Para Ionesco, en cambio, el autor de teatro debe alcanzar el equilibrio entre la espontaneidad, la inconsciencia y la lucidez.

Las principales afinidades de Ionesco con el Surrealismo vendrían a ser las secuencias de sueños, los objetos monstruosos que se introducen en el escenario y, como señala Richard N. Coe, el tratamiento naturalista del

detalle en un universo fantástico (desde las botas de Amédée hasta la descripción de Roberte I en *Jacques ou la Soumission*) y su deseo de ir más allá de los límites que lo real impone a lo humano.

También el Expresionismo, a comienzos del siglo (1910-1924) intentó romper con lo tradicional. Se preocupó por la soledad y el aislamiento del hombre; alentó estilos y técnicas más libres; favoreció los experimentos; aceptó el culto de lo irracional, la encarnación del mundo de los sueños, el empleo de símbolos tomados del Neo-Romanticismo, y escenificó una crítica al mundo burgués. Pero los Expresionistas pretendían algo más: representar la realidad interior, los pensamientos del hombre aprovechando los grandes adelantos de la escenografía y de la iluminación. Debido a esta actitud de conciencia, el Expresionismo es un antecedente imprescindible en el origen del actual movimiento de vanguardia.

Los dramaturgos expresionistas no representaron las unidades clásicas ni la división en actos y escenas; tampoco aceptaron la división del drama en tragedia y comedia, sino que en muchos casos emplearon su propia nomenclatura. En sus obras no se encuentra un tema central, sino diversos motivos que proporcionan el punto de partida de la acción. Se percibe el mundo a través de la perspectiva distorsionada del protagonista, que siempre pasa por una crisis interna —mental, psicológica o espiritual—, y esa distorsión presta a veces a los objetos apariencia de sueños, o los transforma hasta que alcanzan proporciones grotescas.



El nuevo inquilino, de Eugène Ionesco, con escenografía y figurines de Francisco Nieva (Teatro María Guerrero, 1964). (Foto: Gyenes).

James Joyce fue otro de los pilares de la vanguardia del París posterior a la guerra de 1914. Sabemos que Ionesco, Beckett, Pinter o Adamov culpan al lenguaje de muchas de las angustias que sufre el hombre actualmente. Pretenden demostrar su deformación, su gasto, su automatismo. La palabra se desliga de su contenido y se la emplea para provocar al espectador, para despertar su espíritu crítico frente al vacío de su lenguaje. Con este fin, los personajes pronuncian parlamentos en los cuales el lugar común, el *slogan*, la frase hecha se entrelazan sin lograr, por supuesto, la comunicación entre los que dialogan. Sólo adquieren significado cuando logran atraer la atención del público, hacerlo pensar y discutir acerca de su veracidad o falsía.

Joyce, que sintió verdadero amor por las lenguas vivas, por su desarrollo, sus posibilidades, su riqueza, comprobó que el uso inadecuado del lenguaje, su corrupción, su adocenamiento lo habían deformado, y que era preciso renovar su vitalidad, devolverle su valor, su sentido. Creó nuevas palabras, dio un alcance diferente a las que le parecían desprovistas del suyo o gastadas; entrelazó tan estrechamente las ideas, reminiscencias y sensaciones con las palabras que es preciso aventurarse con paso mesurado por sus páginas. La palabra pretende no sólo evocar lo que su acepción implica, sino darnos todo un conjunto de asociaciones, formas, colores, sonidos y aromas de las cosas. Realiza con ellas extrañas simbiosis, las mutila, las transforma, las une de a dos, a fin de aclarar su sentido. James Joyce poseía un conocimiento profundo de todos los proverbios y expresiones populares de su patria, lo que le permitió realizar ingeniosos juegos y generalizaciones imprevistas. Además, el psicoanálisis prestó fuerza a sus errores voluntarios. La convención del sueño le permitió asociar libremente las ideas y distorsionar el lenguaje.

Hemos dado una rápida mirada a algunos de los escritores o de los movimientos literarios que se sitúan en la base de esta literatura llamada de vanguardia. No estamos, pues, ante autores totalmente nuevos, desligados de todos los que los precedieron; por el contrario, si ahondáramos más aún, encontraríamos antecedentes incluso en la obra de un Shakespeare con su preocupación por lo absurdo de la condición humana, su descenso al reino de lo irracional o las escenas en las que aparece el pueblo, por ejemplo, con su lenguaje dislocado, su gracia grotesca —tan semejante a la de la *commedia dell'arte*—, su razonamiento lógico llevado de tal manera que lo conduce a las más desca belladas conclusiones.

N. de la R.— Este trabajo forma parte del prólogo incluido en el libro Ionesco y su teatro.

Yorick, 15 (Mayo 1966): 4-5.

JEAN GENET, EL MÍSTICO DEL MAL

ENRIQUE SORDO



Jean Genet.

Sin duda no existe, en el intrincado mundo de la literatura contemporánea, una personalidad tan, como la de Jean Genet, lleve consigo tan larga y resonante secuela de escándalos. Pero ahora, con el estreno de su última obra, *Les paravents*, en el Théâtre de France, se le acaba de conceder al tortuoso genio como una especie de oficialización, hecho que, obvio es señalarlo, ha acrecentado el tono de las protestas, de los incidentes, de las agresiones directas. Porque lo cierto es que estos "biombos" de Genet no ocultan nada; si acaso sirven para velar algo, lo velado será todo lo que está más acá de la frontera del orden. El pretexto externo de la guerra de Argelia no es más que eso: un pretexto. La obra en cuestión, y así lo ha señalado la crítica más atenta, es como el fragmento de una inmensa y grotesca danza macabra. Cada uno de sus diálogos, de sus cuadros, trata de hacer penetrar al espectador en una especie de ceremonia ritual, algo así como un vudú, en el que se mezclan, en agobiante promiscuidad, soldados, partisanos, sacerdotes, colonos y prostitutas. Algunas escenas de la segunda parte transcurren en el más allá, en un lugar que podría ser el limbo, donde los combatientes franceses y los guerrilleros argelinos se reconcilian, comparten la misma suerte y ríen a carcajadas de esa farsa siniestra que es la vida. Y dominando todo este aquelarre, donde la obscenidad y la ternura, la escatología y la grosería se confunden íntimamente, resuena el grito de Genet, uno de los más lacerantes gritos de rebeldía de la literatura de nuestro tiempo.

Nadie como Jean Genet ha llegado tan lejos en la abyección. Su voz ha traspasado, sin un desfallecimiento, los límites del cinismo. Su propia vida es como su obra. Hijo de padre desconocido y de una madre que le abandonó en la calle, a los diez años fue sorprendido robando. Después, todo lo turbio siguió acumulándose en su precipitada carrera: reformatorio, fuga, Legión Extranjera, desertión, vagabundaje, delincuencia, cárcel tras cárcel. Solamente la amistad de Sartre y de Cocteau logró salvarle, al menos aparentemente, de un mundo de hampa y de suciedad en el que era despreciado hasta por sus mismos compañeros de infamia.

Pero ello no impide que el fondo de su naturaleza, así como el de su obra, reflejo fidelísimo de aquélla, esté asentado sobre el rencor y el odio. En su teatro, en su novela, en su poesía, lo que se expresa, ante todo, es una de las más completas ruinas físicas y morales que puedan aniquilar la dignidad de nuestra raza. Genet debe luchar, no sólo contra las fuerzas civilizadoras y progresistas de la sociedad, sino tam-



Nuria Espert y Julieta Serrano en *Las criadas*, de Jean Genet, por la Compañía de Nuria Espert, con dirección de Víctor García (Teatro Figaro, 1969).

bién contra las imprevistas fulguraciones de su propio corazón, para encontrar un poco de ternura; un adarme, una sombra de felicidad. La aceleración hasta el caos en la persecución de lo abyecto es su medio de reanimar, cuando ésta desfallece, la pasión que le inspira su propia desesperanza. En el más personal de sus libros, el tremendo relato autobiográfico que tituló *Diario de un ladrón*, cuenta Genet cómo encontró a Stilitano (un elegante serbio, manco, rufián, ladrón y traficante en drogas) extraviado en la barraca de los espejos de una feria. Era uno de esos laberintos contruidos con espejos opacos y cristales transparentes, en los que la gente que está en el exterior puede ver las gesticulaciones y el fracaso de los que intentan hallar la salida a través del dédalo. Genet veía así a Stilitano: preso como una alimaña en su jaula. Y escribe. "Estaba solo. Todo el mundo había logrado salir, menos él. A mí, el universo se me oscureció extrañamente. La sombra que de pronto lo cubrió todo, gentes y cosas, era la sombra de mi soledad frente a aquella desesperación; harto de gritar, de golpear contra los vidrios, resignado a servir de irrisión para los mirones, Stilitano se acurrucó, como indicando que renunciaba a la búsqueda".

Esta figura del hombre apresado en un laberinto de espejo y cristal, ridículo y patético a un tiempo, desorientado por el reflejo de su propia imagen, tratando de reunirse con los que están cerca de él pero brutalmente retenido por las barreras de vidrio, es como un símbolo, como la escena de la obra de Genet. Sus novelas, desde el *Milagro de la rosa* hasta *Pompas fúnebres*; sus dramas angustiosos, *Las criadas*, *El balcón*, *Los negros* (que dejó temblando de terror al propio Norman Mailer) y estos *Biombos* de ahora; todo el conjunto de su singular producción literaria trata de expresar hasta lo indecible su propio sentimiento de soledad, la angustia del hombre aprisionado en el laberinto de su condición, a través de un complejísimo cúmulo de mentiras que cubren otras mentiras, de fantasmas que se alimentan de otros fantasmas, de pesadillas que nacen de otras pesadillas. Y, sobre todo ello, culminándolo, abrasándolo a ratos, solo entibiándolo otros, brota una incomprensible llamarada poética; emergiendo de los más sórdidos y pestíferos lodos, anegándose en el Mal con una indescriptible fuerza, pero bella y poderosa. La evocación de esos mundos estremecedores, desbordantes de últimas consecuencias, podría estar presidida por un verso que Robert Kanters saca a la luz en sus exégesis sobre el nuevo poeta maldito. Ese verso, que parece de un parnasiano satanizado, dice así: "le spectre d'un tueur á la lourde braguette"; es decir, la reunión de tres elementos típicos de la mente genetiana: muerte, crimen y sexo.

Pero Genet no solamente santifica el Mal, sino que no concibe otra santidad que la que ese Mal proporciona (?). Para él, el vicio es la única virtud; el robo, la única honestidad posible y permitida; la delación, la única forma de relación entre los hombres. En sus divagaciones líricas, en sus arrebatos explosivos, ha elogiado a la Gestapo, a Hitler, al delito, a la homosexualidad. Hundido en un infierno que él persigue como si fuera un paraíso, y cuyas ignominias paladea con delicadezas de *gourmet*, Genet es una especie de místico de la crápula. Es en la depravación concertada y sistemática donde cree hallar el medio y el instrumento de su felicidad, e incluso de su salvación. Incapaz de alcanzar lo sublime a través de la luz, se esfuerza por alcanzarlo en plenas tinieblas. Con una insistencia obsesiva, parece decirnos que nadie se salva si no se envilece; y que, cuanto más se envilezca, más oportunidades tendrá de salvarse.

Acaso uno de los más claros ejemplos de todo lo que ha dicho, o ha pretendido decir Genet, esté en sus *Criadas*. Esas dos sirvientas son símbolos acabados de



Retrato de Jean Genet, realizado por Giacometti (1955).

la tragedia de su creador. Se aman y se odian, no sucesivamente sino simultáneamente. Admiran y detestan, en ambiguas alternativas, a su ama. Pero, en el fondo, lo que de veras odian y aman es el sentimiento de ver reflejada la propia insuficiencia en la gloria y el triunfo de su heroína: la señora. Esta, por su parte, encarna simbólicamente el cerrado mundo de los "justos", de los "nobles", de los "felices"; ese mundo del que ellas se han visto siempre rechazadas (como el mismo Genet), igual que si fueran monstruos repelentes. Se rebelan contra la señora —a la que ven bella, dulce y poderosa—, pero su rebeldía no es una simple protesta social, no es un acto elementalmente revolucionario y reivindicativo. Su gesto, su actitud, su turbio sentimiento encierran algo más, y más hondo: una nostalgia, casi biológica, de la secreta aspiración a un paraíso inalcanzable y que, no obstante, tienen frente a sí, tangible, inmediato, refulgente e insultante. Es como la rebeldía de Satán contra un orbe de luz y de altitud del cual ha sido arrojado para la eternidad.

Por esa razón, la rebeldía de las criadas halla su expresión, no en la abierta

protesta, sino en un raro, abracadabrante ritual. Cada una de ellas, alternativamente, representa el papel de la señora, mientras que la otra representa el papel de su compañera, no el de sí misma. De este modo, en su comedia patológica, pueden llegar desde la adoración y el servilismo hasta la injuria y la violencia. Sus instintos encontrados se manifiestan así. Es la explosión de todos los odios, de todos los deseos, de todos los rencores, profundamente hincados en su ser. Es una extraña liberación catártica del proscrito, que se siente como un amante rechazado. El ritual de esas criadas (como hace notar Sartre en el libro que canonizó a Genet, *Saint-Genet, comédien et martyr*) tiene algo de misa negra: pone en juego el afán de matar al objeto amado y deseado dentro de una ceremonia constantemente repetida. Es el único medio para que se realice la acción que jamás será vivida en el mundo real. Por otro lado, es bien significativo que ese rito casi nunca concluya ni alcance el punto culminante, y que sea interrumpido, en cada "representación", por la llegada de la señora. Según Sartre, ese fracaso último está, de algún modo, implicado inconscientemente en el mismo rito. El juego se efectúa de tal manera que el tiempo perdido en los preliminares se hace excesivamente largo para que luego pueda sobrevivir el final, la culminación. En lo cual pueden encontrarse innumerables símbolos: la imposibilidad de llegar a lo anhelado, la nulidad de todo lo existencial, la permanente frustración de los proscritos, y, sobre todo, la magia primitiva —confundiéndose, como en algunas neurosis, el sueño y la realidad— que es incapaz de afrontar la fría e implacable duración del mundo real.

Toda la producción de este poeta maldito "existencializado" que es Jean Genet se construye sobre esa zozobra obsesiva, sobre esa empecinada inversión de valores en la que el Mal se convierte en Bien y lo repugnante y monstruoso se hace normal. Guillermo de Torre ha afirmado que "sería difícil disociar el juicio moral respecto a la fauna inequívocamente patológica —por calificarla sólo clínicamente— que Genet describe, de cualquier juicio estético". Y no obstante, lo que salva a esa obra escandalosa, lo que indudablemente le presta cierta inquietante belleza, es una poesía inescrutable, hecha verbo desencadenado. Acaso aquí, y una vez más, sea el estilo lo que compense la bajeza del corazón.

LO QUE LLAMAMOS TEATRO DE VANGUARDIA

FEDERICO RODA

I

Parece ser, tal como su procedencia del lenguaje castrense determina, que la finalidad de las vanguardias es hacerse matar, a fin de que pueda avanzar el grueso del ejército de su mismo género.

Ahora vemos, contrariamente, que son estas vanguardias las que definen el teatro que cuenta y avanza en nuestro siglo.

Hasta hace unos veinte años, lo que debía hacer un autor de vanguardia que se estimase como tal era morir escasamente representado, conocido sólo por un pequeño círculo de amigos y *snobs*.

Lo que es realmente inconcebible, pero ya está instalado a la luz del día, es el que los autores de nuestro siglo se llamen Beckett, Ionesco, Pinter, Albee. Y Arrabal, Pedrolo y Brossa.

A medida que el espectáculo teatral deja de ser un negocio, va limpiándose el terreno. Y el teatro como modo de conocimiento, investigación o hipótesis explicativa de la realidad va instalándose definitivamente.

Fijémonos si no que lo que tiene *validez permanente*, incluso de los llamados clásicos, es su aspecto de vanguardia. La premonición de las fuerzas irracionales en la tragedia griega, la aventura humanista en Shakespeare, el sentido innato de pueblo en Lope de Vega. Lo que estas obras, o las presentes, tengan de documento, caduca rápidamente porque hay otros sistemas, otras técnicas más modernas, aptas y universales para transmitir hechos y realidades: el memorándum, la estadística, la imagen gráfica, etc.

II

Hemos llegado a un punto en que hablar de teatro de vanguardia ya ha perdido toda relatividad y se ha convertido en un término, aunque etimológicamente imperfecto, conceptualmente muy claro y casi absoluto. La vanguardia es lo que comenzó Alfred Jarry hacia 1896, cuando en el Teatro de l'Oeuvre se estrenó su *Ubu Roi*, que si pudo parecer una burla terrorista de todos los Sardou y los Rostand, llevaba en sí la dinamita purificadora de la escena.

La vanguardia casi siempre nace anti-algo: contra un convencionalismo, con el riesgo de convertirse ella también en tópico.

Así nos encontramos con un teatro vanguardista epidérmico, casi una parodia, y un teatro vanguardista más profundo, el único que puede ser llamado así.

Creemos que, en el repertorio reciente del teatro de nuestra área vital y cultural podemos señalar un teatro anti-algo fundamental y, por tanto, señalar unos clásicos de la vanguardia.

III

El hacer erudición, aparte de que no es oficio nuestro, no nos llevaría muy allá hablando del pionero Jarry. Si su obra fue pura burla estudiantil, nos tiene sin cuidado, ya que si casi nunca un autor se da cuenta del alcance de su obra, menos en un autor que innova. Así, debería ser no Jarry sino Breton, el papa del surrealismo, quien dijese que *Ubu Roi* "es la gran obra profética, vengadora de los tiempos modernos".

Después sería la sagaz frivolidad intelectual de Cocteau quien haría circular otras materias inflamables. Y, sobre todo, el manifiesto lúcido de Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, cuyo principal mérito es el de sustantivar el teatro, rebelándose contra la literatura (sin que ello sea excusa para los malos escritores que interpretan en pro de su incapacidad este desprecio por el texto que son incapaces de escribir).

"La puesta en escena —escribe Artaud— es instrumento de magia y hechicería, no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nace del texto, sino ardiente proyección de todas las conse-



Or i sal, de Joan Brossa, por la Compañía Adrià Gual.

cuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella: el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro y debe ceder paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada".

Aquí Artaud habla no del teatro de su tiempo, ni siquiera del que le fue dado hacer, *Los Cenci*, sino de ese que sólo nosotros hemos visto realizarse, comenzar a realizarse en los escenarios.

IV

Así, Artaud habló de un "teatro de la crueldad", que es quizás el nombre que mejor podría emplearse para sustituir al de vanguardia. Quede de antemano muy claro, tal como dice él mismo: "Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro común patrimonio, tan pronto como dije 'crueldad' el mundo entero creyó oír 'sangre'. Y no: "teatro de la crueldad" significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo". Y no se refiere, es obvio, a la crueldad del descuartizo físico mutuo, sino a la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado, ante todo, para enseñarnos esto".

No hay que hacer gran esfuerzo de imaginación y memoria para ver, a través de estas palabras, lo que constituye la quintaesencia, el ligamen invisible pero patente del teatro de vanguardia de nuestros tiempos. El libro de Artaud es algo así como descubrir un mapa de América dibujado con todo detalle, un par de siglos antes de su reconocimiento por los europeos.

"El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general —¿es válida esta afirmación después del cine y la TV?— que tenemos aún de afectar directamente al organismo y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles".

Aquí, con la valoración de lo físico-escénico, tocamos otro de los puntos constantes del teatro de vanguardia, que podrá ser intelectualista muchas veces, pero que es siempre anti-idealista.

No queremos dejar pasar por alto otra cita, paradójica pero interesante en un mundo bélico y brutal como el nuestro (y nos referimos al nuestro, no al de Artaud).

"Desafío al espectador que haya conocido la sangre de estas escenas teatrales violentas, que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya



Ubú rey, de Alfred Jarry, por el Théâtre National Populaire, dirigido por Jean Vilar (1958).

visto a la luz de esos hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento —la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento—, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines, de asesinatos casuales".

Es interesante recordarlo en una época en que todas las terapéuticas de paz son imprescindibles.

V

Los tres nombres, las tres obras que liberan al teatro anterior a la vanguardia de sus servidumbres y encadenamientos socio-literarios, son Kafka, Pirandello y Brecht.

El primero con su descubrimiento, su redescubrimiento del absurdo a través de su tesis mayor, de su intento destinado al fracaso (el autor pidió testamentariamente que se destruyesen sus obras) de expresar en forma válida, estable, comunicativa, en qué consistía su yo personal.

Lo que la vanguardia teatral deba al surrealismo, lo entiendo más como coincidencia que a título de fuente o tendencia directa.

Aquí cabría señalar también un guiño mayor, un saludo misterioso y aún no bien dilucidado, con la obra personalísima y trascendente de Joyce... y no únicamente (aunque sí simbólicamente) porque Samuel Beckett fuese secretario del gran autor irlandés.

La herencia pirandelliana es muy clara en el sentido de dar y creer en una realidad teatral propia, independiente, que va más allá, tanto de la ficción literaria como de la copia de pura realidad que suponemos *sólida*. De hecho, conocemos más la realidad teatral que no sea otra realidad, famosa, citada pero inexplicable, si no es por medio de otras subrealidades, de otros medios de conocimiento, como es el teatro.

Pirandello no ha tenido buen éxito en nuestro país. Se le tomó, en las primeras décadas del siglo, por un autor simplemente raro (o sea, de vanguardia, en sentido necio) y luego se le domesticó hasta hacerlo de salón, como un Benavente para *snoobs*.

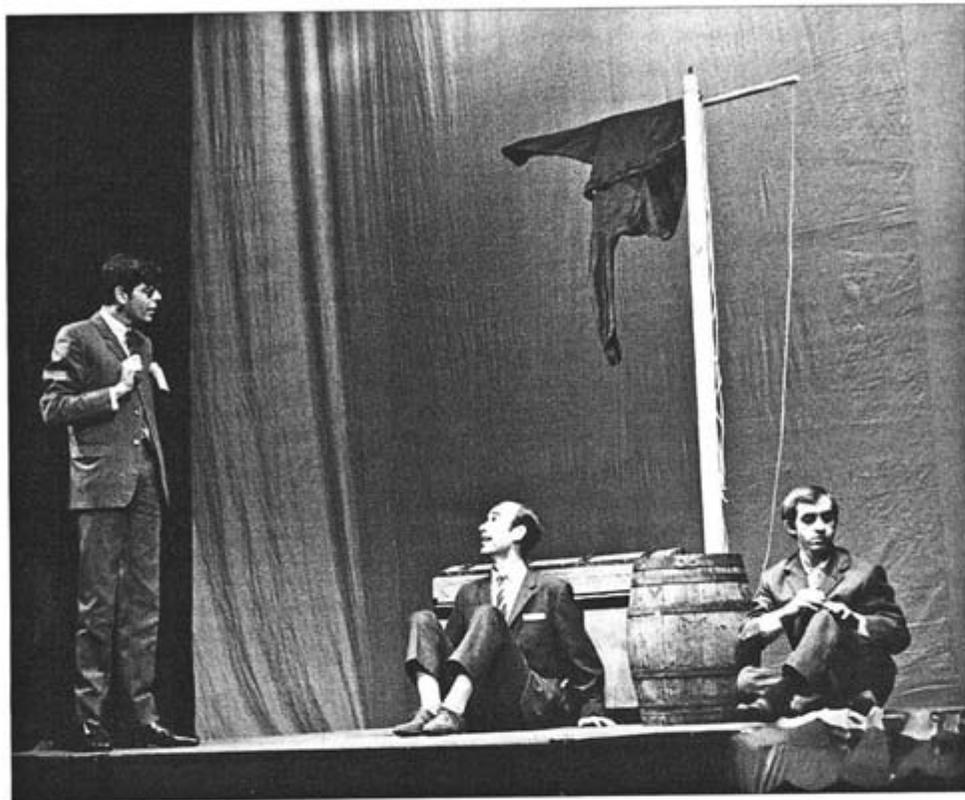
Esto también pasó en Italia y allí está haciéndose y aquí por hacer una revisión que daría resultados sorprendentes.

Y Brecht, no precisamente por sus piezas de dirección única, sino por su gran carga de protesta. Casi diríamos más el brechtismo que el propio Brecht: todo está demasiado cerca de nuestras narices para poderlo apreciar. En el teatro inglés de vanguardia, Brecht está presente en forma importante. Y no así, por ejemplo, en Ionesco, que siente por el autor alemán una profunda aversión y no vacila en calificarlo de *bluff...* como si esta calificación tuviese sentido, precisamente en óptica ionescu.

VI

Algunos de los aspectos, no todos quizás, que nos servirán de contador Geiger para el teatro de vanguardia, si es que no ha terminado todavía, podrían ser: en el aspecto del lenguaje, su utilización como medio de in-comunicación (el lenguaje *produce* incluso la in-comunicación en su sustituirse al pensamiento, su hacer desaparecer el mito del pensamiento precisamente por destruirse, con el lenguaje, lo único que realmente conocemos como pensamiento. Ahí el diálogo se convertiría en nada: Ionesco, Tardieu, Pinget).

En otros autores, este lenguaje convencional ya muerto, se irá a la creación de un nuevo medio, un lenguaje sustantivo y sólo válido en el teatro: Schehade, Joan Brossa, quizá Audiberti. Pero también, el aprecio excesivo, desmesurado a la lógica en su forma esclerosada de lenguaje, nos llevará al absurdo que habita el teatro de vanguardia: Adamov, Buzzatti.



En alta mar, de Sławomir Mrożek, por Los Goliardos (Teatro Beatriz de Madrid, 1967).

Eso es lo que llamará Leonard B. Pronko los extremos *Babel* y *Edén* del teatro de vanguardia: de la incomprensión total por destrucción de los puentes de comunicación, ya irreparables, a una nueva inocencia en que la comunicación, con un carácter poético, o sea creativo y creador, funciona misteriosamente y libre.

Las situaciones en este teatro tienden a realizarse o interpretarse insólitamente. Y estas situaciones, precisamente por la dificultad del diálogo cartesiano, tienden a materializarse escénicamente con una renovación de los símbolos plásticos. Lo que decía Artaud, "la crueldad que las cosas pueden ejercer en nosotros". Son, incluso los objetos que, desde Kafka y el amoroso cuidado de Brecht por ellos, llegan a Beckett, a Ionesco, a Boris Vian, a Pinter, a Pedrolo.

La investigación es otro elemento importante en el teatro de vanguardia. Investigación, inventario, recuento de opiniones, hasta la exasperación, el aburrimiento incluso. No en vano Pedrolo llama "investigaciones" a sus piezas.

El que Wellwarth llama, en texto reciente "teatro de protesta y paradoja", no sólo forma parte del teatro de vanguardia en

sentido absoluto por coincidir sus procedimientos y su esencia teatral con algunos de los rápidamente enumerados, sino también porque buena parte de él, de raíz socialista o dogmáticamente marxista, nace de traducir a escena, con clave nueva de materialismo histórico, de dialéctica de clases, los antiguos esquemas, situaciones y hechos.

VII

Aparte de todo esto, y otras cosas que podríamos decir, sin duda, el teatro de vanguardia vive de unas tradiciones que le impregnan o desde la raíz o por osmosis e incluso como punto de apoyo para la rebelión. Por eso es filisteo el juicio que sólo lo considera válido en razón de su proximidad al teatro convencional decimonónico. Osborne, o Wesker, o Albee no son *sainetes* de nuestro tiempo, a no ser que la realidad que habitualmente es materia del sainete clásico se amplíe a términos de una realidad mucho más profunda, densa y en un ochenta por ciento irreconocible en Tris-tan Bernard, Coward, Arniches o Rusiñol.

De cara el futuro, tanto puede darse que la *vanguardia*, en lugar de morir, como era su destino, quede convertida en un núcleo de autores significativos, como que se disuelva en ramas (cosa que ya se apunta) y por una superior matización que, incluso por seguir viviendo los autores, es difícil establecer, constituya materia de historia literaria futura.

VIII

En nuestro país hay algunas cuestiones a dilucidar. Una de ellas sería la coexistencia o conllevancia de las muestras de vanguardismo con los realistas contemporáneos. De hecho, ni unos ni otros han llegado desgraciadamente a una plena vida para que pueda hablarse de convivencia. ¿Es que los realistas sólo verían en la vanguardia el "formalismo" que denuncia olímpicamente un crítico marxista como Della Volpe? Quizá ha pasado ya el tiempo de considerar la vanguardia como pura decadencia. Es un tema interesante y muy sugestivo.

La situación marginal de Arrabal debe ser estudiada con más detalle.

Quisiera referirme a otros dos grandes e importante autores, más cercanos, pero a los que es indispensable citar si se habla de teatro de vanguardia en el área peninsular y aun europea.

Manuel de Pedrolo, que tiene casi todo su teatro editado y del que recientemente se ha publicado (Aymá, "Voz e Imagen") una traducción castellana de *Homes y No* ("Hombres y No") posee el gran rigor de su "investigación". La coherencia, el juego limpio, la unidad mental, la ausencia de frivolidad, son sus atributos. Ni el peligro del éxito desgraciadamente ha podido ponerlo en peligro de corrupción.

Joan Brossa es bien distinto, un autor de rarísima originalidad. No obstante saber y reconocer que los movimientos de ideas y escritores surgen paralelos en un mundo cada vez más comunicado y común, me ha sido prácticamente imposible descubrir a otro autor europeo o americano que pudiese ni ligeramente empañar la original personalidad de Brossa.

Audiberti se le aproxima, pero Audiberti tiene una ascendencia *boulevardière* que es su limitación... y su éxito.

Pero de esta vanguardia más próxima ya se hablará más extensamente: que lo peor que les puede pasar a las vanguardias no es morir, sino el no entrar ni siquiera en juego.

Yorick, 20 (noviembre 1966): 6-7.

BRECHT DOMINANTE, BRECHT RECESIVO

ANTONIO BUERO VALLEJO

Empleo una metáfora procedente de las leyes de la herencia biológica. Suelo usar de ella, pues la encuentro muy expresiva en el comentario de problemas no biológicos. No estoy seguro de que sea mía, pero no la he encontrado en el fugaz repaso del libro donde supuse que estaba. En pocas palabras: Brecht —y cualquiera de nosotros— posee caracteres dominantes que, al modo biológico, parecen configurar por entero el significado de su teatro. El color de su piel, como si dijéramos. Mas también posee otros caracteres, si bien recesivos y agazapados tras los anteriores, no menos reales. Tan reales que, cual sucede con la emergencia biológica de un carácter recesivo, vuélvense de hecho, en ocasiones, dominantes.

Cuando escribo estas líneas, mi versión de *Madre Coraje y sus hijos* ha logrado al fin subir a la escena y lleva en cartel una semana de franco éxito. Cuando estas reflexiones se publiquen se sabrá lo que aún no sabemos: si ese éxito inicial no va a pasar de ser minoritario o si va a convertirse en un verdadero éxito de público. Esto último *puede* suceder; las obras se montan porque se sabe que hay siempre algunas probabilidades de que suceda. No ocurrió con el estreno barcelonés de *La ópera de la perra gorda*, pero pudo haber ocurrido. Si sucede con *Madre Coraje*, nos encontraremos con el siguiente hecho: una obra de inspiración marxista que pretende, conforme a las teorías de su autor, ganar la adhesión crítica del proletariado en la medida misma en que suscite la repulsa hostil de la burguesía, habrá sido aceptada y aplaudida por un público mayoritariamente burgués. Y si no pasase en Madrid, poco importa: *Madre Coraje* ha sido ya aceptada y aplaudida por públicos de esa índole en muy diversos lugares del planeta.

Tan paradójico resultado no es grato al entusiasta de Brecht. Si el gran público rechaza la obra, respirará tranquilo: era lo previsible y lo inevitable, pues un público burgués *no puede*, según el esquema men-

tal del entusiasta, aceptarla. Pero ¿y si la acepta? Adivino ya lo que dirá entonces: al público no se le ha dado la obra en toda su pureza. Tamayo y Buero —y los actores— habrán introducido en sus respectivos trabajos difusos aburguesamientos que vuelvan admisible una obra inadmisibile; habrán incurrido feamente en *posibilismo*.

Por supuesto, hemos sido posibilistas en nuestras respectivas tareas, como lo es todo el que hace algo, lo confiese o no. La palabra tiene "mala prensa" porque hay un posibilismo fácil, conformista, extendidísimo e inaceptable. Nosotros hemos ejercido a conciencia un posibilismo difícil, que mantiene la dureza crítica de la obra frente a un público suspicaz, para lograr un resultado efectivo. Hemos pretendido hacer vivir a *Madre Coraje* en España en vez de declarar imposible de antemano su vida para que no sufra ningún precioso esquema mental. Tamayo se ha supeditado a las normas de la "distanciación" brechtiana bastante más a fondo de lo que los escépticos auguraban, y si no las ha llevado a términos absolutos es porque las obras maduras de Brecht —y ésta es una de ellas— *no lo permiten*. No he visto la interpretación "distanciada" de Helene Weigel en el Berliner Ensemble; quienes la han visto me aseguran que en esa supuesta distanciación se deslizan a pocos ingredientes naturalistas, que el texto mismo exige. Por lo que a mí respecta, he esperado unos cinco años este estreno desde que terminé mi versión,

y esa espera era posibilista. He tolerado la supresión de ocho o diez frases no imprescindibles porque todo lo fundamental del texto resultó permitido. He cercenado por mi cuenta el texto mismo, canciones incluidas, no sólo porque también los alemanes lo hacen a veces ante sus propios problemas de posibilismo teatral, sino porque, entre no darle a nuestro gran público de ningún modo *Madre Coraje* y ofrecerle una versión aligerada que encaje en nuestros horarios, considero mucho más eficaz lo segundo. En fin: que he sido posibilista, ni más ni menos que lo es todo el que estrena algo y acepta, por un lado, los cortes que el montaje revela inevitables, y, por otro lado, aquellas mutilaciones de censura que encuentre leves, porque no hubo otras o porque logró rescatar las más graves. He hecho lo que hacemos todos cuantos queremos ayudar a la evolución positiva de nuestra escena y nuestro público, aunque, a diferencia de otros, yo lo reconozco y le aplico su verdadero nombre.

Bien sé que, con todo lo antedicho, proporciono al incondicional de Brecht argumentos contra nuestro montaje. Si es —por ejemplo— director, y monta una obra de Brecht, y el público le aplaude, dirá que el público hubo de rendirse a la evidencia; pero ante una obra que él no haya montado siempre podrá decir que, si la aplauden, el montaje no es brechtiano. Si es autor, podrá sugerir que yo deformé o mutilé el texto. Si es actor incipiente, tal vez diga que



El círculo de tiza caucásico, por la compañía del Teatro Nacional María Guerrero, dirigida por José Luis Alonso (Teatro María Guerrero, 1971).



El círculo de tiza caucasiano (Teatro María Guerrero, 1971). (Foto: Manuel Martínez Muñoz).

a nuestros intérpretes les sobra patetismo y naturalismo, y discurra gravemente acerca de su propia formación brechtiana —o stanislawsquiana— sin reparar en que acaso él no ha aprendido todavía siquiera a no ahogar o soplar las sílabas terminales de las frases, horrible defecto que, por lo menos, no suelen tener los “amanerados” actores profesionales que él desdén. Y si es crítico, o ensayista, acaso diga que sí, que tal vez, pero que no: que no debemos poner nuestras pecadoras manos en empresa tan difícil de orientar por inteligencias que no sean tan poderosas como la suya.

Es curioso este brechtiano entusiasta. Con frecuencia se proclama “hijo de la era científica” —expresión que el mismo Brecht acuñó— pero, en realidad, es un mitómano. Hijo, más bien, de una era ideológica. Según ya indiqué en la nota al programa del estreno, está convirtiendo a Brecht en un mito, y como a tal lo reverencia. Si su mente fuese científica, no dejaría de estudiar las posibles contradicciones del gran autor alemán; pero su mentalidad es de ideólogo y por ello aspira a paralizar, a fijar la apariencia *dominante* de Brecht como si fuese única y a costa de ignorar sus aspectos *recesivos*. De hecho, es un catecúmeno del *mito científico* brechtiano. Se cree devoto de la realidad, pero su pensamiento es abstrac-

to: deformará la realidad para encajarla en sus esquemas ideológicos. En esquemas, por ejemplo, como el anteriormente apuntado: la burguesía no puede aplaudir a Brecht (salvo cuando él lo traduzca o lo monte, claro).

Sin embargo, la burguesía lo ha aplaudido en todo el mundo y lleva camino de hacerlo aquí. ¿Por qué? En primer lugar, un público mayoritariamente burgués no es “la burguesía”: engloba componentes minoritarios no burgueses que también influyen y a veces arrastran, por más activos o más formados, al resto de los espectadores. Y el burgués “típico” tampoco es, con frecuencia, tan típico: a veces posee criterios abiertos, propensiones autocríticas, mala conciencia. Estos y otros muchos factores debieran estudiarse siempre con cuidado antes de aventurar, sobre la burguesía tanto como sobre el proletariado, esquemas elementales.

Mas también acontece que Brecht no es tan brechtiano como sus incondicionales. Posee caracteres *recesivos*, incómodos para sus propias teorías, pero muy ciertos. Sus teorías, y algunas de sus obras, recomiendan: “No dejes el mundo habiendo sido bueno; deja un mundo bueno”. La natural bondad de Catalina en *Madre Coraje* o de Grucha en *El círculo de tiza caucasiano* resultan, no obstante,

socialmente positivas y demuestran que la bondad no es una palabra hueca; que en el mundo *también* hay que ser bueno. La moral de los fines —Brecht dominante— se completa de pronto con la de los medios —Brecht recesivo, que pasa a ser dominante—. Las teorías de Brecht postulan, asimismo, la repulsa de lo trágico y del heroísmo individual; pero en algunas de sus obras desarrolla tragedias verdaderas y dibuja, con evidente cariño, héroes tan auténticos como la muda hija de la Coraje. Si a Brecht le hablasen del destino como de un misterio humano, se reiría; en el primer cuadro de *Madre Coraje* introduce, sin embargo, una escena cuya superficie grotesca no anula su inquietante y enigmático sentido, ya que los hechos van a confirmarla: la escena de la lectura del destino de sus hijos por Ana Fierling. Como teórico, Brecht combate el patetismo irrazonado y el efecto de participación; las emociones “permisibles” deberán ser lúcidas e ir siempre acompañadas de una distante y correcta reflexión acerca del significado social de los hechos. Pero el quijotesco impulso maternal de Grucha y de Catalina; los casi melodramáticos padecimientos de ambas y la arrebatadora escena de la muerte de esta última son electrizantes por muy distanciada que la interpretación se procure y el autor no lo ignora ni lo evita, sino que lo desea; y sabe muy bien que las emociones así suscitadas son tan primariamente humanas que arrastran por igual a proletarios y a burgueses. Teóricamente, los rótulos previos a cada cuadro no pretenden sino destruir la sorpresa y la intriga habituales en el teatro “aristotélico” para que meditemos mejor en las causas sociales de la acción a presenciar; pero en la práctica, el poeta que los redactó reinserta en ellos la ternura y la intriga. Cuando esos carteles nos anuncian que *Madre Coraje* cantará “la canción de la Gran Capitulación”, nada nos adelantan de lo que realmente acontecerá en ese cuadro ni del sentido de la balada; nos invitan, por el contrario, a la expectación teatral. Cuando nos dicen, con bellísima frase, que “la piedra rompe a hablar”, nos llevan asimismo a intuiciones expectantes y no aclaradas de orden estético por las que más tarde aumentará la emoción con que advertimos que la piedra es Catalina y que, sin lengua, consiguió convertir al tambor en lengua propia. Cuando, finalmente, la Coraje termina de cantar su nana a la hija muerta y arranca sola, unida al destino inexorable de su carreta, la piedad trágica inunda la sala, arrasa miles de ojos, une corazones que las clases separan y estalla en una ovación unánime mucho antes de que las cortinas se corran.

¿Habrá que interpretar cuanto antecede como defectos de Brecht? ¿Como indicios de que ni siquiera él se libró totalmente de ciertos aburguesamientos? Lo que todo eso nos demuestra es, simplemente, que era un enorme artista. Con esa demostración sus teorías se resienten, porque al teórico le cuesta admitir que haya universales vivencias independientes de los problemas de clase. Pero las hay, y, frente al Brecht dominante, el Brecht recesivo lo sabe hasta el extremo de tornarse a su vez dominante y volver recesiva a la teoría de donde la obra parte.

Lo cual no significa que la burguesía sea una clase maravillosa e impecable, sino más compleja que los rígidos esquemas que la vuelven falsamente elemental. Tampoco debemos creer que la fuerza revulsiva de la obra se amortigüe con tales matices; parece más cierto que se acentúa hasta el punto de imponer apreciaciones no habituales, ni deseadas, al burgués que la contempla. Tarea inútil, pensará algún doctrinario. Pero estimular el sentido autocrítico y el reconocimiento de insuficiencias en una clase social cualquiera nunca es inútil y puede, si no resolver, facilitar soluciones; contribuir a crear, cuando menos, la conciencia general de su necesidad.

Brecht, formidable artista y riguroso teórico, fue más dialéctico como artista que como teorizador: a la dialéctica de su ideología añadió la dialéctica *entre* su ideología y su obra creadora, las cuales no se corresponden mecánicamente con adecuación absoluta, sino mediante el juego de factores dominantes y recesivos que, al calor de la práctica teatral, alternan sus preponderancias. Y de esa última sutileza de su labor proviene el que hoy su inmortal cantinera sea aplaudida en Madrid al mismo tiempo que por los públicos obreros del Berlín oriental; y que no sean aspectos distintos los que cada público aplaude, sino la armónica totalidad de la obra. Cuando es grande y verdadero, eso es lo que logra —a veces— el arte, y estamos obligados a comprenderlo. Si para ello hemos de admitir que en Brecht hay contradicciones teórico-prácticas —o sea, una dialéctica viva— no lo admiraremos menos, pero evitaremos transformarlo en mito y podremos realmente continuarlo. Lo demás es pedantería sociológica y teatral.

Yorick, 20 (noviembre 1966): 12-13.

* El único estreno comercial de una obra de Bertolt Brecht habido en España —antes de *Madre Coraje*, en adaptación de Buero Vallejo— tuvo lugar en el Poliorama de Barcelona. Fue *La ópera de tres peniques*, traducida por Anny Renie y Enrique Ortenbach, y dirigido por José María Loperena. Ello ocurría en marzo de 1965.



Madre Coraje, dirigida por José Tamayo (Teatro Bellas Artes, 1966). (Foto: Gyenes).



Madre Coraje (Teatro Bellas Artes, 1966). (Foto: Gyenes). 211

EN LA MUERTE DE PISCATOR. EL "INCÓMODO" ERWIN PISCATOR



Conferencia de Erwing Piscator en Barcelona.

RICARD SALVAT

En una reciente reseña de un periódico alemán, se hablaba de "el incómodo Piscator"; en el país de la euforia económica, —casi milagrosa— Piscator continuaba siendo tan incómodo, tan difícil de manejar, como lo fue en su primera juventud.

Tuve la posibilidad de hablar con Piscator, en dos ocasiones. La primera en la primavera de 1964, en Frankfurt, en donde él ensayaba *El diablo y el buen Dios de Sartre*. Dirección que no llegó a estrenarse debido, supongo, al tratamiento politizado que Piscator daba a la obra. En aquella ocasión, a los setenta y un años, Piscator era más incómodo que nunca. Lo que me impresionó en este primer encuentro, a parte de su inteligencia, fue su apasionada actitud ante la vida, su juventud. Debemos suponer, a priori, que el hombre que ha llevado una lucha continuada por un ideal estético y político de la integridad de Piscator tiene que llegar, en su madurez, a una situación de acrisolamiento y de normalidad en su trabajo que haga imposible que la labor de ese hombre maduro pueda producirse sin trabas de ninguna clase. Brecht, por ejemplo, tuvo esta suerte. En su madurez, los condicionantes sociales en que basó su trabajo le dieron pie para que pudiera conseguir su máxima realización estética: el Berliner Ensemble.

Piscator eligió otro camino, sin duda mucho más difícil en el país de la alegría económica. Piscator seguía planteando problemas, y luchaba por un teatro arraigado en la historia, un teatro que no se proponía adormecer al público, o tranquilizarlo, sino precisamente agudizar su sentido crítico, plantearle problemas sobre su propia circunstancia. No olvidemos que los teatros municipales alemanes son el "El dorado" de los autores que cultivan el camino de la evasión, en concreto del teatro del absurdo. Hasta tal punto que autores como Ionesco, Albee, entre tantos, han

estrenado antes sus obras en Alemania que en sus países respectivos.

El hombre del teatro político durante el período de las entreguerras, el hombre que se vio obligado como tantos otros intelectuales alemanes a exilarse, una vez elegido el camino de América, en donde trabajó en condiciones muy parecidas a las del nuestro actual teatro independiente, tuvo que abandonar también a los USA en plena crisis de histeria maccarthysta. Desde 1951 hasta 1962 Piscator fue, en su patria, un director sin teatro. Se convirtió en su país en lo que él llamaba un "viajante de teatro". Los municipios más liberales del gobierno socialdemócrata, que son los menos en la Alemania Federal, le invitaban a dirigir una obra en calidad de director-huésped, pero no más que una obra. Piscator se veía obligado a trabajar en montajes precipitados, con un límite preestablecido de tiempo para los ensayos, con unos actores a menudo mediocres. Recuerdo, en mi época de estudiante en la Universidad de Colonia, que pude ver en el teatro Municipal de Essen —en una de las salidas organizadas por el profesor de la asignatura de Crítica Teatral— *El luto sienta bien a Electra* dirigida por Piscator. En aquella ocasión me di cuenta de la gran talla de director que Piscator poseía. Con unos ínfimos materiales, había organizado un espectáculo de un vigor y fuerza inolvidables. Era evidente un desequilibrio entre la trama exigente de la dirección y el trabajo poco tenso de los actores, pero a pesar de todo, Piscator, con gran sabiduría, superaba la desigualdad formal del espectáculo, con una intensa última visión personal de la obra. Visión que ya era algo más que traducción escénica, era abiertamente una recreación. Recuerdo que un año antes había visto el trabajo de Brecht como director, en su obra *El círculo de tiza caucasiano*, y en una y otra ocasión me di cuenta, por

primera vez, de que la labor del director puede ser también creación. Es más, que sólo se justifica cuando es así.

Después de once largos años de jugar el papel de "viajante de teatro" la Asociación de la Volksbühne dio a Piscator un teatro. Este teatro fue el "Der Freien Volksbühne". El senado berlinés regaló el terreno a la Asociación para que se construyera el teatro y Bonn prestó el dinero. Pero la ayuda que el teatro de Piscator recibía era ínfima si se compara con la ayuda que reciben los teatros municipales de la República Federal. De hecho a Piscator, al final de su carrera, si bien volvía a tener un teatro propio, los condicionantes económicos en que se basaba su trabajo no le permitían tener un equipo, una compañía, un *ensemble* propio. Y se veía obligado a contratar actores diferentes para cada obra, con lo cual su labor quedaba mediatizada al no poder trabajar en equipo, como lo pudo hacer su compañero Brecht.

En este teatro, sin embargo, Piscator volvió a encontrar el camino para su lucha y volvió a hacer teatro político. Su quehacer teatral fue vehículo de ideas, dialéctica constructiva. Defendió muchos valores e impuso unos nombres, fiel a su actitud y a su estilo. El montaje escénico de *El Vicario* fue, sin duda, la más ruidosa de sus puestas en escena. Cabe decir que su autor, Rolf Houchuth, había intentado inútilmente su estreno y su obra se había visto rehusada como imposible teatralmente. El montaje de *El caso Oppenheimer* de Heinar Kipphardt es uno de los títulos claves del teatro de la segunda postguerra, al igual que *La indagación* de Peter Weiss. En sus planes sabemos que estaba estrenar *El patrón* de Houchuth. Es evidente, pues, que si queremos buscar el teatro representativo de la Alemania de la postguerra, es al trabajo de Piscator al que debemos dirigirnos.

La segunda vez que vi a Piscator, en marzo de 1965, me dio la impresión, a pesar de su inalterable combatividad, de un irreprimible cansancio. Cansancio por todas las infinitas, pequeñas y destructoras dificultades que tenía que ir superando. El ambiente que se respiraba en los medios teatrales al hablar de Piscator —tuve ocasión de experimentarlo en mi estancia como director en el teatro Municipal de Aquisgrán— era de profunda irritación, y esta situación empezaba a hacer mella en él. La gente burocratizada de los teatros municipales alemanes hablaban de Piscator con una agresividad casi enfermiza. Ellos, dispuestos a aceptar el ser puras piezas en un engranaje, no podían rodear una actitud tan valiente e independiente como la de Piscator. Un famoso director de escena incluso me llegó a decir que Piscator, al querer hacer teatro político como en los años treinta, era un director *demodé* porque hablaba de unos problemas que la Alemania del milagro había ya superado. Pero precisamente este director *demodé* era uno de los pocos en arriesgarse a estrenar obras de los autores jóvenes alemanes, comprometidos con el devenir histórico.

Recuerdo que en el tren, después de haber hablado por segunda vez con Piscator, interrogué a un compañero de viaje, un estudiante de derecho, sobre sus opiniones teatrales. El estudiante de Heidelberg me confesó que iba poco al teatro, porque la programación ambiente no lograba interesarle. Y para informarme de tal situación me explicó que en la Alemania Federal sólo había un director que interesara a la juventud, un director que se llamaba Piscator.

Yorick, 14 (abril 1966): 4-6.



Erwin Piscator.

GRUPOS DEL RADICAL THEATRE REPERTORY

MARÍA JOSÉ RAGUÉ

Estos grupos se han unido como participantes del Radical Theatre Repertory. Los grupos asociados y docenas de otros en este país y en el extranjero están a la vanguardia de un nuevo fenómeno en la historia teatral y social. La generación espontánea de tropas actuando en público, repartiendo a voluntad pobreza, realizando creaciones experimentales colectivas y utilizando lugar, tiempo, mentalidades y cuerpos en diversos caminos nuevos que coinciden con las demandas de nuestro período explosivo. RTR organiza viajes, bolos, festivales de teatro radical, demostraciones de lectura, programas de cine y conferencias para los grupos socios en universidades, escuelas, organizaciones y comunidades por todo el mundo.

Creo, por lo tanto, que nuestra situación social presente es inícuo y debe ser destruida. Si bien este hecho es evidentemente una preocupación del teatro, es aún más una cuestión de ametralladoras. Nuestro teatro no es ni siquiera capaz de preguntarse de la manera ardiente y efectiva que debe hacerlo, pero si la pregunta se hiciese, aún estaría lejos de su intención, lo cual es para mí el más alto secreto.

Antonín Artaud, *El teatro y su doble*

Bread and Puppet. Un auténtico folk-song theater revolucionario

Con este nombre se creó, hace unos dos años, un nuevo grupo teatral que, con tono y técnicas absolutamente *amateurs*, se lanzó a la aventura del teatro en la inmensa ciudad de Nueva York. Bread and Puppet, teatro de pan y muñecos.

Empezaron representando parábolas, apólogos y comedias sacras. La compañía

la forma un grupo de actores —no muy amplio, no muy reducido—, junto con sus mujeres, sus hijos y los amigos de sus hijos. Todo reviste una gran naturalidad, y una gran seriedad. Su domicilio en Nueva York está en la Astor Library del Landmark Building. Allí mismo empezaron a dar sus espectáculos.

La sala es grande, desnuda y, en algunos aspectos, incluso tétrica. El público puede sentarse en pretenciosas butacas sumamente cómodas o en clásicos bancos de madera. Vista en esquema, tal sala es casi lo contrario del teatro elisabetiano, en el sentido de que el público, en lugar de rodear el escenario, está casi rodeado por éste, al menos por tres lados. En los ángulos se amontonan, totalmente a la vista del público, máscaras, trajes y los más disparatados objetos de la utilería teatral.

Poco a poco, manteniendo una línea constante en sus actuaciones, el grupo ha ido alcanzando una posición destacada. Tras el Living Theater le llegó la hora al Open Theater, que nació precisamente de una escisión en el primero. Ahora parece que el primer lugar de la vanguardia americana, en cuanto a forma, en cuanto a técnica, lo está ocupando este grupo, Bread and Puppet. Como los anteriores, ha emprendido también el camino de Europa como buscando una necesaria confirmación.

Ultimamente ofrecían un espectáculo, en su sede de Nueva York, que llevaba por título *Crucifixión*, y que posteriormente lo han ofrecido en Europa con el título de *The Cry of the People for Meat*. El peculiar modo de actuar de esta *troupe* confiere a sus montajes un algo de inefable que se manifestó, como es lógico, desde su primer espectáculo. En esta *Crucifixión*, Cristo es una rosácea y almibarada marioneta de tres metros de altura. Los "inocentes", que Herodes hizo matar, son una docena de niños vestidos con sus *blue-jeans* de cada día. Estos mismos niños, cada uno con una rama en la mano, constituyen el huerto de Getsemaní. En un ángulo, un narrador va anunciando las diversas fases de la acción.

Los actores, sus mujeres y sus hijos, cuando dejan de actuar, bajan a la sala y se sientan con el público hasta su nueva intervención y, en ocasiones, comen maíz y mastican chicle en su butaca, como los demás espectadores. En la secuencia de la "última cena", los niños que intervienen en la obra pasan entre el público, dando a cada espectador un pedazo de pan, de auténtico pan, lo que es muy de agradecer en esta América que no conoce otro pan que la rebanada cuadrada, tostada y casi carbonizada, que sirve para colocar a uno y otro lado de la hamburguesa.

Al decir de algunos críticos teatrales neoyorquinos, en los espectáculos del Bread and Puppet puede encontrarse, no sólo

un modo de hacer teatro, sino más bien un modo de acercarse al teatro, de darle una razón de ser. Más que una lección de estilo, el Bread and Puppet es una puerta abierta a cualquier reflexión sobre el teatro popular en los años 70.

Ciertamente, sus espectáculos son una verdadera invitación al coloquio, sin provocarlo directamente. Los actores dan una fiesta, y el público está invitado a ella; ésta es la realidad. El público es un invitado, por eso los actores antes de sus espectáculos organizan unas cabalgatas por las calles adyacentes al teatro. Llaman a la gente, al modo del circo, recorriendo el barrio con sus músicas, sus risas, sus cantos y su alegría. La clave de esta manera de situarse frente al público puede hallarse en el momento ya comentado de la "última cena", cuando los actores se cuelan entre el público para distribuir el pan.

Sería muy fácil dar a este episodio una interpretación mística, pero ello estaría del todo fuera de lugar ya que los gestos de los actores no tienen nada de ritual. El pan que distribuyen no simboliza nada; es pan, y basta. Un don más de la compañía a su público para hacer más evidente su solidaridad con él, ya abundantemente manifestada en todos sus espectáculos, que son una mano tendida hacia el público, con amistosa cordialidad, con contagioso entusiasmo, con exuberante optimismo. Así, escenas en sí trágicas, como la de *Johny Comes Marching Home* y la de *Reiteration* en su espectáculo *Theater of War* (*Teatro de guerra*), adquieren un aire festivo gracias a la maravillosa forma de hacer de este grupo que no soslaya lo terrible, pero lo plasma en un lenguaje fantástico y lo presenta como un mero inconveniente, probablemente vencible, si los espectadores y ellos mismos se ponen verdaderamente manos a la obra. Pueden penetrar en la tragedia quienes sepan integrarse en el juego: el rumor de los aviones hecho con la boca no es más que un rumor hecho con la boca, la realidad a la que se refiere es una segunda realidad.

Las realizaciones del Bread and Puppet son, ante todo, un medio de comunicación, pero no para transmitir información ni enseñanza, sino como solicitud a la alegría. Para apreciar esto en toda su dimensión es preciso ver a la compañía ante su público, ya que la parte hablada de sus espectáculos no cuenta mucho; lo que realmente cuenta son los puntos de referencia cultural. *Johny Comes Marching Home*, por ejemplo, es en América una canción popularísima y su escenificación, puesta en clave de la guerra de Vietnam, tiene un significado preciso transmitido con particular eficacia.

Quizá una de las características formas más dignas de ser resaltadas en los



Bread & Puppet Theater. (Foto: E. Schumann).

montajes de este grupo teatral sea la extrema ductilidad en la elección de los medios expresivos: muñecos y muñecas, técnicas del teatro oriental, elementos de las pasiones medievales en su supervivencia a uso rítmico, actores mimos, muñecos sicilianos y de guiñol, etc., todo lo adaptan a sus necesidades en la medida en que cada una

de estas cosas sirva para crear aquella comunicación con el espectador de que hemos hablado antes. No tiene mucha importancia el hecho de que algunas de estas técnicas no sean aplicadas con todo rigor, y sí solo de modo aproximado. Los componentes de este grupo saben darle a todo una carga vital que lo hace siempre

muy eficaz. No nos hallamos ante un equipo de virtuosos, afortunadamente, sino ante un conjunto de jóvenes que se sitúan valientemente frente a su ansia de vivir, y de vivir junto con nosotros.

Esto no es poco y es bastante nuevo.

The Poor People's Theatre

En abril de 1968 muere asesinado Martin Luther King, apóstol de la no-violencia, premio Nobel de la Paz. Es un día más en la negra historia de crímenes en USA durante los últimos años; es la muerte de la esperanza del mundo negro oprimido en Estados Unidos. El racismo y la guerra del Vietnam son los tópicos predilectos de los progresistas americanos; el racismo y la guerra son dos de los mayores problemas que afligen al mundo. Pero mientras los estudiantes americanos se levantan pidiendo un lugar digno para el tercer mundo dentro de la Universidad y mientras Nixon habla de hipotéticos deseos de finalizar la guerra del Vietnam, los negros siguen en sus ghettos y los jóvenes mueren en la guerra. Los americanos dicen no ser racistas, pero condenan los matrimonios mixtos y compran sus casas lo más lejos posible de los negros. Las agencias de colocaciones proclaman en grandes carteles su adhesión a la igualdad de oportunidades para toda raza o religión, pero los negros siguen deambulando por las calles en busca de trabajo o de cualquier oportunidad para obtener dinero y seguir subsistiendo. Las Panteras Negras crean su partido político, que pretende reivindicar los derechos de los negros por medio de la revolución violenta, pero Huey Newton está en la cárcel y Eldridge Cleaver es perseguido por la policía. Martin Luther King habla de amor e integración racial, pero es asesinado. Su asesinato conmovió al mundo, su asesinato fructificó en Resurrection City, su asesinato originó un grupo de teatro racialmente integrado que habla de amor y de un maravilloso soñador. Es el Poor People's Theater hablando de Luther King. El asesinato del Doctor King dejó anonadado a Scott Cumnigham. Durante una semana Scott no pudo moverse ni reaccionar; al cabo de esta semana, Scott decidió abandonar el teatro profesional en el que había trabajado bajo la dirección de Elia Kazan para fundar junto a Irish Van-Devere un grupo de teatro que continuara de algún modo la labor del Dr. King. Basándose en su biografía y en sus textos, Scott montó un emocionante espectáculo en el que se escenificaba la vida y las ideas de Luther King. La primera representación de *Beautiful Dreamer* estuvo a cargo de un grupo de niños y tuvo lugar en Resurrection City, en Washington.

Más tarde se introdujeron algunos adultos en el grupo y en la actualidad se compone de 18 miembros blancos, negros, mejicanos y chinos de 13 a 25 años, la mayoría de los cuales carecen de experiencia teatral previa y provienen de los suburbios de Nueva York.

Desde diciembre de 1968, el grupo funciona también como escuela en la que Scott y Christopher Tauner enseñan técnicas de actuación, dicción y expresión corporal a los componentes del grupo. Subsisten gracias a la ayuda de instituciones benéficas que proporcionan comida y alojamiento y les facilitan locales de ensayo y representación; sin embargo, las dificultades económicas son tales que algunos de sus miembros han tenido que abandonar el grupo para ponerse a trabajar. Su propósito es establecer un grupo de teatro integrado ambulante que enfoque los problemas económicos, políticos y sociales y de las minorías socialmente oprimidas. Quieren estimular el orgullo racial y destruir la herencia cultural de las razas oprimidas. Representan gratuitamente en cualquier lugar en que sean "invitados"; iglesias, plazas, calles... su lugar preferido son los suburbios, los ghettos, las ciudades en donde el Dr. King organizó acontecimientos importantes en su campaña en favor de los Derechos Civiles.

Formalmente, *Beautiful Dreamer* enfatiza la expresión visual en un espectáculo plástico de gran belleza; su ritmo teatral es tremendamente dinámico, su clímax es emocional. Hemos visto su representación en una iglesia, sentados en los bancos de la misma, y *Beautiful Dreamer* nos ha parecido un bellissimo y emocionante ritual litúrgico. La canción *We Shall Overcome* (*Venceremos*), repetida varias veces durante la representación, nos alienta a que creamos en la futura realización de aquel hermoso sueño de Martin Luther King en donde un niño negro y un niño blanco jugaban cogidos de la mano.

El Firehouse Theatre

Este teatro apareció en Minneapolis en 1965 como grupo *amateur*, con repertorio regional y dedicado a experimentar con nuevas obras y nuevas técnicas de puesta en escena. Desde entonces, el Firehouse se ha convertido en algo así como una "institución paralela" dando a conocer los trabajos de los nuevos escritores americanos, como Megan Terry e Irene Formes. Sidney S. Walter, un director del Open Theatre, creó una escuela donde los actores pueden experimentar libremente, exponiéndose al fracaso si es necesario, para crear una clase nueva de

intimidación entre ellos y permitir así un alto nivel de sensibilidad.

El uso de accesorios, vestidos, luces y decorados eran mínimos. Solo recientemente, ciertos aspectos técnicos de la representación han sido revisados, con la incorporación de apariciones intermedias como son usar *slides*, películas y cintas para servir de contrapunto de la acción.

En lo que a adaptar obras convencionales a las nuevas técnicas teatrales se refiere, la compañía ha experimentado con numerosas revisiones de obras clásicas: *Ifigenia en Tauris* fue acortada y complementada con técnicas improvisadas y presentada como *Ifigenia transformada*.

Trabajando análogamente con conceptos actuales de la psicología, el grupo explora en estas producciones tanto interpretando como no interpretando: "Nuestro trabajo al interpretar un papel va enfocado a la habilidad para cambiar rápidamente de un papel a otro; nuestro trabajo fuera de la interpretación se ha concentrado en una liberación de ruidos y movimientos espontáneos de naturaleza abstracta".

Están rompiendo con las tradiciones sociopsicológicas tradicionales del drama moderno, intentando establecer un teatro de arquetipos y metáforas.

El repertorio normal incluye:

Jack Jack, de Megan Terry, una "excursión" a través de la imaginación con películas y efectos sensoriales en que el público es tan móvil como los actores.

Woyzeck, de George Buchner, "demenia coreografiada" que se propaga al público.

Ambas obras fueron presentadas en el Festival Mundial de Teatro Joven Profesional, un festival de teatro experimental llevado a cabo el pasado verano en Nancy.

La producción más reciente: *Man's a Man*, de Bertolt Brecht.

Actualmente la compañía está trabajando sobre *El Fausto*, de Marlowe.

The Om Theatre Workshop of Boston

En 1966, la directora Julie Portman empezó a organizar una nueva clase de escuela teatral en Boston, y en el verano del 67 agrupó un gran número de jóvenes artistas, negros y blancos estudiantes, durante cinco semanas de intensa improvisación colectiva acerca de los conflictos raciales que están sucediendo en los Estados Unidos.

El resultado fue la creación de un documental de ambiente titulado *Riot*, que se convirtió en el suceso teatral más significativo en el área de Boston durante el pasado año. El grupo —llamado Om, sonido fonéti-

co de la palabra de una oración budista— ha estado recorriendo la zona con su obra *New England*, a menudo con reacciones sorprendentes en los públicos.

Riot rompe con la tradicional relación espectador-actor de siempre. Esta pieza no puede ser representada en un teatro convencional; requiere una gran sala con espacio suficiente para un aforo de 200-300 sillas plegables: esto es el "decorado".

La representación empieza como si fuera un *symposium* sobre relaciones sociales, con conferenciantes que hablan sobre el poder blanco, liberalismo blanco, el moderno negro y el poder negro, con las normales opiniones estereotipadas. Mientras tanto, entre las sillas plegables, otros actores se mueven extrañamente; el debate es interrumpido esporádicamente por momentos de manifestaciones concretas en el lenguaje estereotipado de los conferenciantes: aparece una rata viva, amantes de razas distintas son separados con violencia, se da una lección gráfica en la preparación de un cóctel molotov, la policía agitada se enfrenta al público con bayonetas a una pulgada de las caras de los espectadores.

El *symposium* se desintegra en peleas y salidas airadas a medida que el tumulto los reemplaza, en el interior y en el exterior de la audiencia, con un montaje de mecánicos, electrónicos y humanos ruidos y olores, llamas, luces, faroles y latas de cerveza fugándose, con cuerpos heridos corriendo, cayendo, chocando, luchando y muriendo.

El Om desarrolló su segunda producción en comunidad la última primavera en la iglesia de Arlington Street, en Boston, en colaboración con los compositores Philip Corner y James Tenney, experimentando con los actuales servicios religiosos matinales del domingo, involucrando a la congregación entera entre el grupo de artistas, quienes ocupaban los bancos con ruidos y movimientos fantásticos antes de obligar a salir a la congregación para que junto con ellos hicieran improvisaciones al aire libre, en las calles y en el parque cercanos.

Este verano pasado, el cursillo se dio en el Bennington College, en Vermont, donde una nueva obra documental-abstracta, *Hunger*, fue desarrollada por la compañía. Ellos esperan seguir ofreciendo esta obra en su repertorio de la próxima primavera, junto con *Riot* y "el experimental servicio religioso matinal del domingo".

La Compañía Daytop Theatre

La compañía utiliza una forma de documental-colage, combinando dispositivos experimentales con brusquedad, en línea a conseguir escenas realistas. La realidad puede ser dolorosa. La Daytop es una par-

te integrante de la discutible Daytop Village, una comunidad terapéutica de ex-adictos a los narcóticos. Como la misma comunidad, el grupo está menos interesado en los síntomas de la adicción a los narcóticos que en sus causas fundamentales.

En Daytop Village, los ex-adictos viven sin una alta organización, estructurados en forma de tribus familiares donde el desarrollo sucede a través de una implicación que es más que mera terapéutica, ya que son conminados a cambiar nuestra sociedad al mismo tiempo que a ellos. Las metas de la comunidad son compartidas por los actores, todos los ex-adictos y todos los que todavía residen en Daytop.

The Concept, dirigida por Lawrence Sacharow, representada por la compañía en el Café La Mama de Nueva York en 1967 y en el Sheridan Square (en contrato prolongado) en 1968, es una improvisación acerca de sus vidas antes de llegar a Daytop, y reviviendo lo que les sucedió allí. Empieza con presentaciones de rudimentales, indirectas emociones: amor, desesperación, miedo, odio, soledad, incluyendo viñetas sobre bebidas, píldoras, drogas y finalmente un chatarrero que es arrestado. El experimenta los horrores de la reclusión en prisión antes de que un juez lo envíe a Daytop.

Con el conocimiento propio—"el conocimiento de que tú no eres ni el gigante de tus fantasías ni tampoco el enano de tus angustias"—viene la propia aceptación, la propia disciplina y el propio respeto. Cuando la obra continúa, un joven adicto se encara con su entrevista inicial en Daytop. "¿Cómo llamaría usted a alguien que ha malgastado su vida con las drogas?", le preguntan no los doctores, sino sus observadores. "Un mal aconsejado... una víctima de las circunstancias", masculla. "¿Qué le parece estúpido?", le sugieren. En la secuencia final, describiendo una especie de maratón del grupo durante 40 horas, una chica escondida en lo recóndito de su propio ego, tratando de evitar la suprema, necesaria humillación de Daytop: pedir a alguien que te ame. Ella pierde y gana.

A últimos de 1968 otra obra estuvo a punto para la *tournee* de la primavera. Otra vez, se encarnará la filosofía de Daytop, como está resumida en frase concisa de un personaje de *The Concept*: "No hay comida libre".

The Black Troupe

Este grupo lo formó a principios de 1968 Ed Bullins, Ministro de Cultura del Black Panther Party for Self Defense. Tres obras de un acto de Bullins, agrupadas bajo el nombre de *The Electronic Nigger and*

Others, fueron producidas últimamente en New York.

How Do You Do se refiere a un narrador observador que está pensando sobre hacer una canción cuando es distraído por la entrada de una "completamente burguesa, saciada, blanqueada" pareja negra que se hacen la corte uno a otro recitando gracias y chistes, haciendo una lista de las lujurias que ellos poseen. Con la claridad y exageración de una estilizada ópera china, los *speeches* de los tres actores se mezclan uno con otro en un contrapunto que a veces es hilárico, a veces punzante, como cuando el artista negro intenta llevar al hombre y a la mujer a desprenderse de sus identidades profundamente arraigadas. La obra no es optimista: al final la pareja baila, haciendo los últimos pasos de danza "blancos", todavía declamando su delicada letanía de "cómo está usted" y "estupendo, gracias".

El grupo, del que algún miembro está también en el New Lafayette Theatre bajo la dirección de Robert Macbeth, hizo su primera aparición en el Black Panther Benefit en mayo de 1968 con *How Do You Do*, de Ed Bullins, dirigida por Roscoe Orman.

Teatro del Ridículo

KARMA.— *No soy Queen Kong. ¿Cómo podría serlo? Queen tiene que ser un macho humano; alguien llamado Kong tiene que ser un gigantesco gorila. Es una contradicción terminológica.*

SWEEP.— *Claro, porque empleas términos. ¡Macho! ¡Hombre! ¡Mujer! ¡Rey! ¡Reina! ¡Humano! ¡Animal! ¡Gorila! ¿Qué son estas palabras? Simples denominaciones poco significativas. ¿Podrías explicar la existencia y la vida en términos legales?*

Gorilla Queen

El Teatro del Ridículo, Playhouse of the Ridiculous, que actualmente se halla escindido en dos grupos diferentes dirigidos por Vaccaro y Ludham, respectivamente, es uno de los miembros del Radical Theater de personalidad más diferenciada. Fue fundado en Nueva York a principios de 1966 por Ron y Harvey Tavel, John Vaccaro y Walters, gracias a una contribución de 500 dólares que les permitió alquilar un local en la calle 17 y preparar el estreno de la obra de Tavel *The Life of Lady Godiva* (*La vida de Lady Godiva*), obra que vuelven a representar ahora en el Gottham Art Theatre de Nueva York; el grupo dirigido por Ludham en su *Gloxinia Magic Mignight Mind Theater of Thrills and Pills* (*Gloxinia, teatro mágico mental de medianoche de intrigas y píldoras*), representa actualmente dos obras: *Whores of Babylon*, de Bill Vehr, y *Turds of*

Hell. Las características básicas del Teatro del Ridículo son su rechazo del proceso racional intelectual para intentar actuar directamente sobre el subconsciente y su autodefinición como "persona libre" (*free person*) en contraposición a las "personas no-auténticas y autoritarias" (*authoritarian phony*).

Cuando se descubre que las palabras son un medio inexacto para describir la realidad, la no-significación del lenguaje hablado trae consigo un rechazo de la inteligencia lógica. El Teatro del Ridículo, al presentarnos espectáculos a veces casi incomprensibles o sin continuidad lógica, pretende ridiculizar el mundo en que vivimos y, bajo un aspecto de diversión trivial, nos muestra un vitalismo que prescindiendo de lo intelectual actúa en nuestro subconsciente. Al entretener de modo superficial a los espectadores, y simultáneamente intentar causar impacto en su subconsciente, se obtiene un efecto emocional mucho más significativo puesto que provoca sentimientos y los sentimientos son normalmente más estables que las ideas.

Los componentes del Teatro del Ridículo se definen a sí mismos como familia de personas libres, básicamente distintas de las personas no-auténticas y autoritarias. Las personas libres no tienen valores preestablecidos. Sus principios de conducta son convenidos libremente entre ellos de modo irracional y sin validez objetiva; sus propósitos en el teatro se basan en la imaginación y la improvisación. Su actitud vital es la de no tomarse la vida en serio, puesto que para ellos la vida es ridícula. Las "personas no-auténticas" en cambio se toman las cosas en serio, le dan significado a la vida, tienen valores preestablecidos y normas de conducta, pero como sus valores y normas son arbitrarias sus principios resultan caóticos. El Teatro del Ridículo se forma por un cierto número de familias de personas libres cuyos miembros actúan como tales asumiendo su propia identidad en la escena. Cualquier compañía de teatro permanente se parece a una familia, pero no a una familia de "personas libres", y si la familia no es libre su proyección a través del escenario será no-auténtica. Esta libertad converge en un desilusionante estilo de actuación fantástica, romántica, heroica y soñadora. La evidente no-seriedad de las obras está subrayada por el estilo de actuación irónico y farsesco. El efecto de su teatro pretende ser el de corroer las identidades de ficción como la de las personas "no-auténticas y autoritarias"; el Teatro del Ridículo pretende sabotear la autoridad institucionalizada e internacionalizada. A los ojos de las personas no-auténticas, el Teatro del Ridículo es algo de payasos o de locos; realmente lo es, pero éste es el estilo de vida a-racional y sin valores de la



La compañía del Living Theatre.

familia de personas libres. Al hacerse los locos, Ludham, Tavel y Vehr ridiculizan el hacer obras "bien-hechas" puesto que ello implica la convicción del autor de que la vida tiene significado y hay que tomarla en serio, con su Teatro del Ridículo nos dan la sensación de que la vida no significa nada. De ahí también el énfasis de este teatro en el presente; en el teatro "normal" se suele representar algo que ocurre en un tiempo distinto del de la representación, pero las representaciones del Teatro del Ridículo no son representaciones sino momentos vividos en el "ahora". Por esto la composición del guión es una preparación casi incidental de la puesta en escena; en la representación todos contribuyen personalmente con improvisaciones; el significado de la representación proviene de ser una manifestación de la vida de sus actores. Estos están comprometidos con lo que hacen y cómo lo hacen pero sobre todo están comprometidos por una solidaridad con los otros miembros de la familia que también hacen "su cosa". Los espectadores deben notar que no forman parte de la familia de "personas libres" pero que podrían entrar en ella.

El Teatro del Ridículo se opone al arte como algo distinto de la vida. Como dice Artaud: "Aunque Shakespeare y sus imitadores hayan ido insinuando gradualmente la idea del arte por el arte con el arte por un

lado y la vida por el otro, sólo podemos descansar en esta débil y perezosa idea mientras la vida lo resista. Pero existen ya demasiados signos de que todo lo que sostenía nuestras vidas está dejando de hacerlo, de que todos estamos locos, desesperados y enfermos. Y pido que reaccionemos". Para Tavel, "una obra de arte auténtica socavaría sin duda las estructuras sociales y el cuadro moral sobre los que se postula nuestra existencia, pero una obra real de arte es por definición un acto de verdad y nuestra estructura social es una mentira"; por esto Tavel no pretende hacer arte a través de su teatro.

Formalmente este teatro se traduce en un humor bajo, vulgar y poco atractivo para aquellos que se toman en serio su cultura; sus chistes no piden la apreciación del público, son parodias del humor que no pretenden entretener a nadie. Los intérpretes del Teatro del Ridículo, en su mayoría indiferenciados sexuales, no son particularmente guapos o atractivos e incluso si lo son, el tipo de actuación no les permite lucirse. El estilo de las obras les envuelve en una conducta alocada, indecorosa y a veces indigna o degradante que les hace ridículos. La farsa teatral es sexual y pervertida, de tal modo que la identidad sexual se confunde por completo mediante el travestí casi perfecto. Los diálogos son intencionalmente baratos y sus banalidades

un intento de parodiar el diálogo típico americano. Durante la representación no existe ficción teatral, no hay telón, ni telón de fondo, el decorado se cambia en presencia del público y la escasa calidad artística en el sentido tradicional de la palabra se pone abiertamente de manifiesto. Por ejemplo, Vaccato, a los pocos minutos de iniciarse la representación de *La vida de Lady Godiva* dice: "a partir de este momento cada frase será peor que la anterior". Pero si bien en términos convencionales las obras del Teatro del Ridículo son de escasa calidad artística, como representación de un nuevo modo de tomarse la vida sus representaciones son válidas. Sus obras más importantes son *The Life of Lady Godiva*, *Gorilla Queen*, *Screen Test*, *Indira Gandhi's Daring Devices*, *Kitchenette*, *Whores of Babylon* y *Big Hotel*.

La vida de Lady Godiva es una *commedia dell'arte* en un convento para homosexuales y travesties en la que Vaccato interpreta la Madre Superviva y cuyo significado pretende ser vagamente religioso.

Screen Test inicialmente era una obra de treinta minutos que se fue prolongando hasta dos horas. Es la escena entre un homosexual vestido de mujer, Mario Montez, y el director de cine que le hace pruebas cinematográficas. Su intención es una crítica incisiva de la femineidad americana, capaz de ser "representada" por cualquiera sea hombre o mujer.

Junto a *Screen Test* se representaba *Indira Gandhi's Daring Device*, cuyo principal *gag* consistía en, una vez analizado el problema de los intocables hambrientos en la India, presentar como solución su congelación hasta el siglo XXIV y dejar que el futuro resolviera el problema.

Kitchenette tiene como tema la producción de películas y como contenido el problema de la autenticidad y sinceridad de los actores que representan o viven un papel.

Big Hotel parece haber sido concebido para mostrar la dominación femenina, y algo parecido ocurre con las Dalilas de *Whores of Babylon*.

Pero quizá la obra más importante del Teatro del Ridículo sea *Gorilla Queen*, una parodia de *King-Kong* en la que King-Kong es un gorila homosexual cuyas últimas palabras al morir de un tiro son "De todas las ciencias... la antropología... es mi ciencia favorita".

Una idea común a todas las obras del Teatro del Ridículo es la de identificar el placer con el bien. El *Gorilla Queen* se dice "¡qué extraño que en 2000 años no se le haya ocurrido a nadie que el placer también puede ser divertido!". Otros de los *leitmotifs* de sus obras son el poner de manifiesto la normalidad e intrascendencia de la indiferenciación sexual y el ridiculizar las categorías de valores tradicionales y la

moral maniqueísta. Quizá lo más hermoso que nos dice el Teatro del Ridículo es que mediante unos espectáculos deliberadamente mal hechos, vulgares y groseros (a pesar de que algunas veces tienen ingenio, poesía y belleza), se puede lograr un impacto en el subconsciente que convezca de que todo lo que existe en el mundo es bueno, puesto que el mal no es más que la otra cara del bien.

Concept East: New York

Concept East: New York es una rama del Concept East Theatre Production Company organizada en Detroit en noviembre de 1959 por Woodie King, Jr., David Rambeau y Clifford Fraxier. Actualmente hay ramas del Concept East operando en New York, Chicago, Cleveland y Berkley, California. Algunas de las producciones ofrecidas más recientemente por los distintos grupos del C. E. son *The Weary Blues* de Langston Hughes, *The Slave* de Leroi Jones, *The Toilet*, *Trumpets of the Lord* y *Dutchman*, del mismo autor y *Study In Color*, de Malcolm Boyd.

Concept East es "un teatro negro revolucionario, interesado en influenciar al público negro en las áreas urbanas y promover cambios". Este grupo de New York hizo recientemente *Slave Ship*, de Leroi Jones, y *The Message*, un lugar imaginario en un posible futuro Estados Unidos, donde los negros pueden ser sistemáticamente transportados a campos de concentración y eliminados. Las dos producciones son posibles de llevar en repertorio al mismo tiempo.

Pageant Players

Es este grupo uno de los pioneros de los teatros al aire libre de Nueva York, que empezó como un grupo de amigos con el deseo conjunto de presentar teatro callejero de una naturaleza política. Su primera obra, *The Paper Tiger*, representada en una reunión anti-guerra en noviembre de 1965, fue una representación al aire libre con música y trajes, pero sin parte hablada. Desde entonces, los Pageant Players han estado actuando continuamente en las esquinas, en los parques, en las galerías y en los descampados.

— "Nosotros trabajamos en una forma muy libre. La gente nos viene con distintas ideas para obras. Las discutimos con ellos, escogemos una que nos guste y empezamos a improvisar. O también trabajamos con sueños como fuente natural e inspiradora de ideas. La forma de representar es muy abierta. Podemos ser un árbol, una

calle, un ruido, un humor, el viento. En nuestra escuela, que está abierta al público, hacemos ejercicios teatrales básicos y jugamos. La gente se divierte y aprende un poco, bastante. En este momento estamos trabajando en una nueva forma de teatro para las calles y por los descampados—una forma que nos permita construir una obra sobre el terreno, acerca de lo que sea pertinente en aquel momento— y estamos experimentando con personajes y formas del repertorio".

El repertorio del grupo permite hacer uso de una variedad de ocasiones y ambientes:

The Rulers (mimo, música en vivo, máscaras, interiores, parques): una obra demostrativa de cómo los gobernantes controlan las vidas de sus subordinados. Algunos "neoyorquinos" son enviados al Vietnam.

King Con (mimo, música en vivo, acción en el exterior): la gente de la ciudad de New York contra la "Consolidated Eidson Co."

Laundromat (música en directo, mimo, máscaras, acción en el exterior): dos mujeres—una representando un soldado americano, la otra uno vietnamita— luchan sobre una gran cantidad de ropa lavada e intentan conquistar a los ocupantes del lavadero.

The War Monster (música en directo, mimo, máscaras, acción en el exterior): un monstruo es alimentado con bombas y seres humanos y en recompensa excreta dinero para su dueño, un hombre de negocios. Un hombre joven está bailando *rock and roll* con su amada; el monstruo se lo come, dejando a la enamorada de pie, sola.

James Bond Play (mimo, música viva, máscaras, acción en el interior): James Bond como símbolo de violencia, indica la apatía de la gente en lo que concierne a las violencias en la vida real.

Dream Play (mimo, narrativa, acción en interiores y exteriores): los actores improvisan interpretaciones dramáticas de sueños que son contados por miembros del grupo y del público.

Cornflakes (mimo, narrativa, música viva, acción en interiores): un hombre joven, no pudiendo encontrar trabajo como corneta, se mete en problemas, es arrestado y declarado indeseable por una corte cantante. Finalmente es reintegrado a la sociedad, y llama al Presidente, el cual le da un trabajo como corneta en la Armada.

The Great Dope Raid (parques o interiores): un hombre joven es arrestado durante una redada de drogas en la universidad y es sentenciado a una paliza por un club de cachiporras, de donde es rescatado por una revolución. La razón de su arresto varía con las circunstancias de la representación.

El grupo incluye una auténtica banda de *rock'n'roll* que toca para el público mientras



The tables, por The Living Theatre.

el grupo baila, antes y después de la representación. Los Pageant Players también ofrecen cursos sobre cómo hacer teatro al aire libre, cómo construir los accesorios necesarios, "cómo hacer imágenes de las ideas" y "cómo deshacer la mística del artista".

The Gut Theatre

El Gut Theatre se desarrolló gracias al trabajo de Enrique Vargas con las bandas callejeras de los *teenagers* del East Harlem y el grupo Comedia del Arte que se formó a finales de 1960. Los *teenagers* componían y representaban sus propios espectáculos y el grupo de la Comedia improvisaba obras anti-guerra y sobre la resistencia a la incorporación a filas que eran representadas en las calles. Los dos grupos trabajan junta y separadamente, realizando obras basadas en los ritos de cada día y en situaciones de la comunidad. Ellos animan a los transeúntes y vecinos a participar y a aportar ideas. El grupo de la Comedia da al trabajo de los *teenagers* un tono más estructurado teatralmente, y los *teenagers* dan al grupo la libertad y el sentir de las calles.

Este grupo tiene su residencia permanente en el East Harlem, en la calle East 104th. El local está arreglado de forma que

recuerda la atmósfera del tradicional escenario popular hispanoamericano, llamado "tertulia" en Latinoamérica y "Social Club" en el East Harlem, un lugar para encontrarse, hablar, comer, representar y mostrar el trabajo de los artistas locales. Los miembros del grupo también desarrollan cursos de construcción de obras, técnicas teatrales, construcción de decorados, acrobacia, marionetas y construcción de máscaras. A veces hacen cursos de cinematografía, literatura y música para los miembros y residentes del vecindario.

La mayoría de las obras representadas por el Gut Theatre son sencillos *sketches* apayados relacionados con la vida del *ghetto*: comunidad de agencias y trabajadores, mesoneros, drogas; obras cortas —de ocho o diez minutos— orientadas hacia una acción política agresiva. Una obra larga —unos treinta minutos— llamada *The Bench* relacionada con una familia portorriqueña, su llegada a New York y su vida en el *ghetto*.

El repertorio del grupo también incluye representaciones por artistas del East Harlem, incluyendo poetas y músicos latinos, y un número elevado de piezas ambientales que pueden ser representadas en calles y descampados, o en librerías, cafeterías y otros edificios.

El Teatro Campesino

El Teatro Campesino, una compañía viajera "de, por y para los trabajadores de las granjas", fue fundada en 1965, bajo la dirección de Luis Miguel Valdés, en Delano, California, como una parte del National Farm Workers' Association. Se originó directamente de la huelga de la uva de Delano, como un método de enseñanza a los inculcos inmigrantes recogedores de la fruta (la mayoría de los cuales no podían hablar inglés y no tenían ni idea de lo que era una huelga) de la necesidad de organizarse para alcanzar un jornal suficiente para vivir. Los actores fueron reclutados de la línea de vigilantes huelguistas; no se usaron libretos, y a través de la improvisación apareció una clase única de teatro.

El repertorio del Teatro Campesino es presentado en *sketches* de quince minutos, con acompañamiento de canciones sobre la vida de los trabajadores de granjas. El diálogo es a la vez en inglés y en español. Los actores se cuelgan letreros en el cuello, en blanco y negro o en colores vivos, indicando los caracteres retratados. Pero no sólo los héroes y villanos están personificados: el reparto de un típico *sketch* incluye tres actores que representan la Uva Verde, demasiado joven para ser recogida, la Uva Madura, saludable y feliz, esperando ser recogida, y la Uva Podrida, hediendo a corrupción, mendigando ser recogida.

En otro de estos bocetos, *The Conscience of a Scab*, un rompehuelgas (esquirol) de mediana edad discute a grandes voces con su conciencia. Cuando el actor que representa la Conciencia cita la definición de un rompehuelgas, según Jack London ("cuando Dios hubo terminado la serpiente de cascabel, el sapo y el vampiro, le quedó una horrible substancia de la cual Él hizo un rompehuelgas..."), el rompehuelgas, gritando "huelga", corre a unirse a la misma.

"Nuestras imágenes cómicas deben representar la realidad que el trabajador de las granjas ve", dice Luis Miguel Valdés. "La mayoría de las veces es una representación simbólica de lo que él siente. Pero nosotros no podemos cerrarnos en esto; muchas veces las payasadas son la imagen".

El Teatro Campesino empezó a representarse en reuniones huelguistas, en reuniones subversivas y cada tarde durante los 25 días de la marcha de los trabajadores de granjas a Sacramento en la primavera de 1966. Han representado también para centros parroquiales, universidades y (en julio de 1967) en el U.S. Senate Building, en Washington.

"De una manera mejicana, hemos descubierto que Brecht está en todas partes. Si usted quiere un teatro antiburgués, busque

gente antiburguesa para hacerlo. Su cabeza pudo explotar con la simplicidad del acto... pero éste es el camino que se siguió en Delano. El teatro real se halla en la risa excitada (o el silencio) de reconocimiento en el público, no en todos los trastos del escenario". Sin actores, el teatro entero puede ser encerrado en un baúl, y cuando el Teatro va de *tournee*, el espíritu de la huelga de Delano va con él.

Los planes inmediatos del Teatro Campesino incluyen la producción de su primera obra larga, *The Shrunken Head of Pancho Villa*, escrita por Luis Miguel Valdés y destinada particularmente para los trabajadores de granjas en campos y pequeñas ciudades rurales. Las representaciones serán tanto en inglés como en español.

The Living Theatre

Desde que fue creado en 1946 por Julián Beck y su mujer Judith Malina, The Living Theatre ha sido el grupo radical más arriesgado y peligroso en los Estados Unidos y también en Europa, donde la *troupe* compuesta por 34 miembros —más nueve niños nacidos en Europa— ha vivido en el exilio impuesto por ellos mismos durante los últimos cuatro años.

Durante este período de exilio, originado principalmente por la expulsión de Nueva York del Living Theatre, de Fourteenth Street, por el Servicio Interior del Gobierno de los Estados Unidos por acumulación de tasas impagadas, el grupo creó colectivamente cuatro nuevas obras: *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein*, *Antígona*, traducción de Judith Malina de la versión de Brecht, y *Paradise Now*. Estas representaciones, que han sido muy aplaudidas y condenadas por críticos y espectadores en docenas de capitales europeas, ciudades y pueblos donde el Living Theatre ha actuado, están siendo ahora ofrecidas a los espectadores de los Estados Unidos durante una *tournee* de la compañía por América, desde septiembre de 1968 hasta marzo de 1969, organizada y subvencionada por el Radical Theatre Repertory. La *troupe* tiene previsto volver a Francia para una *tournee* en las *Maisons de Culture* de las principales ciudades francesas, en abril de 1969.

En 1951, los Beck ofrecieron su primera temporada de teatro revolucionario en Cherry Lane, Greenwich, pero fue clausurado el verano siguiente por el N.Y. Fire Department. Abrieron de nuevo en 1954 como Teatro Libre de nivel elevado representando trabajos de Auden, Cocteau, Pirandello, Racine y Paul Goodman, pero fue cerrado de nuevo en diciembre de 1955 por el N.Y. Building Department. El Living Theatre, ubicado en la calle Fourteenth,

duró más —desde enero de 1959 hasta octubre de 1963— debido en parte al gran éxito de *Jack Gelber's Connection*. En 1963, cuando pusieron en escena *The Brig* —un fuerte documental sobre un día de vida en la U.S. Marina, por Keneth Brown, un joven exmarino— no hubo lleno suficiente para poder pagar los gastos y deudas, a pesar de las excelentes críticas que se hicieron de la obra y ser la que suscitó más polémica del año.

El cuadro de actores se resistió a la expulsión de Fourteenth Street y permaneció tres días sentado sin hacer nada, como protesta, y ofreció una representación ilegal de *The Brig* después de la cual asistentes y actores fueron arrestados. Los Beck fueron posteriormente declarados culpables de oposición a los oficiales federales y encarcelados por un período de sesenta días (Julián) y de treinta días (Judith) durante el verano de 1964-1965, por lo que volvieron a los Estados Unidos mientras la compañía ensayaba en Bélgica.

Mysteries and Smaller Pieces es una serie de aparentemente incontables secciones que incluye una danza abstracta de la obra *The Brig*, ejercicios de yoga, armonía comunitaria; *Street-Songs by Jackson MacLow*, una colaboración directa con el auditorio, cuadros vivos, juegos de sonidos y movimientos con libertad física y mental, y una experiencia de un ensayo de Artaud, *The Theatre and the Plague*. El sentido de *Mysteries* está relacionado con la erudición que ha sido capaz de desenterrar el Greek Eleusian y otros misteriosos ritos; las relaciones entre las piezas vienen aparentemente a depender de un grado de conocimiento desarrollado en los participantes (actores y público).

Frankenstein desarrolla la familiar novela de Mary Shelley e imágenes de cultura pop en las películas en una estructura que integra estas fuentes dentro de una antología de formas de teatro: rítmica, teatro mitológico infantil de Greek, juego de sombras, leyendas de Buda, gran guiñol, circo, funciones de magia, mimo, colage, silencios, parrafadas, persecución, etc. Los problemas éticos y morales inherentes a la creación de un hombre artificial se convierten en una cuestión central psíquica-social-política, enfrentándose con la sociedad contemporánea. "¿Cómo podemos terminar con el sufrimiento humano?". El decorado por sí solo, enorme, formando tres hileras de escaleras construidas con quince unidades de celdas que forman escenas individuales cada una, forma parte de la acción tanto como los propios actores, que crean en él cientos de situaciones del viejo y moderno mundo.

Para *Antígona* del Living Theatre, Judith Malina ha traducido la adaptación de Brecht de la versión de Hoelderling de la

obra de Sófocles; por lo tanto los valores de la lengua son particularmente relevantes al acto de la desobediencia civil de nuestro tiempo.

La puesta en escena correlaciona de una forma orgánica la acción hablada con la física —las imágenes verbales son traducidas en poemas dedicados al cuerpo—, el lenguaje del gesto, fiero, amable, violento, movimientos sofisticados y arcaicos. El coro nunca está quieto, pero no solamente presente sino envolviendo la escena central y formando constantemente imágenes móviles, tales como en la danza de Bacchic que continúa mientras el mito procede hasta adaptarse inmediatamente, o en las escenas en que los actores envuelven el auditorio en una comunión religiosa.

En *Paradise Now* el Living Theatre despliega los descubrimientos hechos en las tres primeras obras que le preceden y va mucho más adelante en su forma y contenido para llegar al público, envolviéndolos en nuevos caminos, políticos y dramáticos, física e imaginariamente, física e intelectualmente.

El teatro se abre de manera que viene a ser un acto totalmente comunitario para todos los asistentes y hasta para aquellas personas que deseen salir antes del final. Esencialmente una llamada inmediata a unos derechos revolucionarios no violentos, intenta iniciar aquella revolución aprendiente entonces y ahora, allí y aquí, en este momento y lugar. Los significados son unas series de diez piezas, basadas en *Ten Rungs* de Martin Buber, entrelazadas con diez visiones, diez éxtasis y diez acciones en las cuales el público es invitado a participar entrando en escena y abandonar el espacio cerrado del teatro, para al final improvisar con los actores teatro al aire libre.

Drama Group of the Mobilization fo Yout

"Movilizar los vastos talentos del *ghetto* en todos los campos del arte, para dar a la gente joven de esta área la oportunidad de una experiencia profesional y producir y desarrollar artes originales del *ghetto* para el vecindario de una manera directa y elocuente". El Mobilization fo Yout Cultural Arts Program fue organizado en 1965 en el Lower East Side de Manhattan.

Este verano el Cultural Arts Group atrajo la atención de toda la prensa ciudadana haciendo una obra titulada *Dope*, de Maryat Lee, por las calles.

El grupo continuó con una versión moderna del *Waiting for Lefty*, de Odet; *The Torture of Mothers*, basada en un libro de Truman Nelson, un documental dramático

exponiendo la estratagema de "The Harlem Six", jóvenes procesados por el asesinato de un viejo tendero; y *Charades on East Fourth Street*, escrita especialmente para MFY por un escritor residente en el *ghetto*, Lonnie Elder.

En *Charades on East Fourth Street*, un policía es cogido prisionero por una banda del Lower East Side. La banda discute el destino del policía en una sucesión de escenas violentas. Los argumentos fueron tomados de discusiones actuales y entrevistas tomadas por Elder a muchachos de la banda. "Nosotros queríamos una obra que exactamente dijera que los actores de la misma estaban realmente pensando en lo de fuera" dice Wodie King, Jr., director del Cultural Arts Program.

La *premiere* de *Charades* fue dada en el June Festival of the Clark Center of the Performing Arts (dirigida por Ron Mack, del programa de preparación del Negro Ensemble Company). Fue dada otra vez en el New Dramatist's Workshop y en Expo 67, en Montreal.

El Cultural Arts Program también incluye baile de jazz y grupos corales que han actuado repetidas veces en universidades y en varios festivales, y un incipiente proyecto de cinematografía, del cual uno de los actores —de 17 años de edad, Leon Williams, con su *You Dig It?*— fue premiado en el Lincoln Center a principios del 67.

Theatre Black

Este teatro se formó en 1966 en Cleveland, Ohio, en primer lugar para crear una oportunidad de representar el trabajo de los artistas negros y desarrollar un original "arte negro" teatral. Al principio fue una compañía de verano representando en el Midwest East, y en la actualidad trabaja durante la temporada completa para fomentar la expansión y desarrollo de la revolución cultural. La compañía representó trabajos de Leroi Jones, Norman Jordan, Douglas Turner Ward, Anadolu Abdullahman y muchos otros. Ha actuado en universidades de todo el este; en mayo de 1968 participó en el "Black Panther Benefit" en el Fillmore East de New York, con canciones y bailes del *ghetto*. Sus objetivos incluyen la expansión de nuevas técnicas en todos los campos de la composición artística, tanto en los campos de música y baile como en el drama.

Su repertorio normal incluye siete obras de un solo acto. También incluye una obra de dos actos, *Cadillac Dream*, y otra de tres, *Tiger, Tiger, Burning Bright*, una obra larga sin intermedios, dos obras con música y baile y cuatro obras poéticas, *Destina-*

tion Ashes, Ghetto Sounds, Up From Slavery y *Footprints of Death*.

Ultimamente están presentando un nuevo trabajo —*For My People*— en New York, a base de un collage de poesía, música y baile sobre la colonia negra.

The Caravan Theatre of Boston

La Caravana empezó a operar hace tres años como una compañía semiprofesional con *The Firebug*, de Max Frish, que se representó en Massachusetts bajo el patrocinio del American Friends' Service Committee. Sin embargo, después de representar una segunda obra, la AFSC retiró su apoyo y el grupo empezó la larga búsqueda de un local propio.

Hace dos años, al grupo le fue ofrecido, con las facilidades de disponer de él sin pago alguno, el *hall* de la Iglesia Metodista Harvard Wpworth, con lo cual la Caravana pudo expandir su programa, y en 1967 puso en escena numerosas obras enteramente originales.

Utilizando ciertas ideas del Living Theatre, la Caravana atraviesa continuamente la línea divisoria entre la fantasía y la realidad, rompiendo la barrera que constituye la cuarta pared (el proscenio) e involucrando al público en la acción. "Algo espontáneo sucede entre el público y el ambiente de la escena, los actores se vuelven un agente catalizador", explica Bárbara Edelson, codirectora de la compañía con su marido Stan Edelson.

Los elementos escenográficos han sufrido grandes transformaciones. Para *It's Like A...*, producida en Boston el pasado año, las paredes del auditorio fueron completamente cubiertas con proyecciones de *slides*. Para una serie de Mixed Media Happenings, el pasado verano, fueron proyectadas *slides* y películas de todas formas posibles, incluyendo actores y público. La más reciente colaboración en este aspecto es *Dance Games in a Film Environment*, una serie de experimentos en los que Emily Ransom, el coreógrafo, espera mucho de la interacción del público.

La Caravana está totalmente emancipada de las formas convencionales de determinar el curso que la representación tomará. Los espectadores pueden escoger entre dos habitaciones distintas donde pueden perder toda la tarde; ellos son invitados a dar vueltas por el gallinero y a grabar sus voces para una banda sonora, que será pasada más tarde en el *show*. Los actores están continuamente vagando por los pasillos, o ensayando sus escenas más importantes al otro lado del auditorio. "La habitación queda envuelta en un ambiente totalmente teatral. El

escenario es la habitación y la habitación es el escenario".

El repertorio normal incluye *Measure Is Taken*, de Brecht, *How to Make a Koman*, de Edelson, una obra satírica sobre la emancipación femenina, y también una nueva obra sobre *Cambio y Revolución* creada por la compañía.

The San Francisco Mime Troupe

Empieza con la gente, no con actores. Busca ejecutantes que tengan algo único y excitante cuando estén en el escenario. Como elementos usa cualquier cosa que se ajuste a los ejecutantes. "Déjalos escoger el material que se ajuste a su forma. Libera las grandes personalidades y espíritus" (Ronnie Davis).

La *Troupe* de Mimo de San Francisco, uno de los primeros teatros de guerrilla, fue iniciado por Ronnie Davis en 1959 como una subdivisión del San Francisco Actors Workshop, pero dos años más tarde se desligó para tratar de representar en parques públicos, en gran parte dentro de la estructura de la comedia del arte.

La *Troupe* ilustra la tremenda potencialidad de las nuevas técnicas para ocuparse en teatro político. Las condiciones para actuar al aire libre casi piden este tipo de comedia: las voces altas, las características, los gestos exagerados y fáciles siguen la trama. Pero la razón de que estos viejos métodos de comedia resulten tan bien, es que su densidad dramática corresponde a la actual densidad de las condiciones que ellos satirizan: gorda y malproporcionada riqueza, hipocresía o insinceridad, códigos y valores momificados...

En *L'Amant Militaire*, basada en una obra de un escritor italiano del siglo XVIII, Goldoni, la trama básica habla de la ocupación de Italia por la armada española, pero el texto está transformado en un ataque a la guerra del Vietnam. Otros conceptos militares son también satirizados.

Davis cree firmemente en el teatro experimental y quiere alejarse del engaño de que el mismo no es experimental. El *Modern Minstrel Show* de la *Troupe*, *Civil Rights in a Cracker Barrel*, está hecha con los rostros pintados de negro. "Cada uno estará molesto por ello", dice Davis, "así nosotros molestaremos por ello...". Los ejecutantes aprenden más que el público. "Nosotros gastamos nueve meses en ensayar, siendo estorbados, sobresaltados y ofendidos por el *show* de las caras pintadas de negro, y ahora nosotros somos libres".

EUGENIO BARBA. DIRECTOR DEL ODÍN TEATRET, DE HOLSTEBRO

GONZALO PÉREZ DE OLAGUER

La enorme preparación teatral, amplia y en varias direcciones, de Eugenio Barba aparece indiscutible a lo largo de una tranquila conversación con él. En cierto modo ha sido este año en Venecia "el plato fuerte". La limitación de espectadores que ha impuesto el rigurosísimo control que, más allá del normal en todo teatro, se ejerce por la propia Compañía, el hecho de



Oxyrhincus evangeliet, por Odín Teatret (Dinamarca) (XXXIII Festival Internacional de Teatro de Valencia).

tener que estar él presente en cada una de las representaciones —con lo que en realidad la entrada se limita a 59 espectadores—, y algunos otros detalles, han echado sobre Eugenio Barba una secuela de hombre-director incómodo, inasequible. De lo que doy fe es de que se presta no sólo amablemente al diálogo, sino que éste le interesa, le apasiona, diría. Hay como un afán incontenible por un lado en conocer la opinión que todo su complejo trabajo produce, y por otro en dar toda suerte de explicaciones a aquel. Así, una vez visionado su espectáculo quedamos para vernos la tarde del día siguiente, en un rincón veneciano y en compañía de José Antonio Peral, entonces simple participante en el Premio Arniches y horas después ganador del mismo.

Barba es un director joven nacido y crecido en Italia, pero que pronto empezó a correr mundos. Estudió en la Universidad de Oslo y gracias a una bolsa de la UNESCO siguió los cursos de dirección en Varsovia. En Polonia, en el 61 conoció a Grotowski y durante tres años fue su ayudante de dirección en Opole, donde éste tenía su Teatro-Laboratorio. Después se trasladó a la India para estudiar ahí el teatro Kathakali. Una vez de regreso a Noruega funda en el 64 el Odín Teatret, de Holstebro. El Grupo, muy enraizado a nivel organizativo, en las teorías de Meyerhold, ha realizado 12 seminarios y edita la revista *TTT-Teatreis Teori og Teknikk* (Teoría y técnica del teatro). En el orden teórico-práctico ha abordado los problemas más importantes del teatro contemporáneo. En todas sus representaciones reparten unas cartas-encuesta entre los espectadores que para ellos constituyen un material de primer orden. El índice de respuestas es muy elevado. De las actuaciones en el Festival de Venecia me enseña un puñado de ellas, cartas todas las que leo realmente interesantes. La conclusión que yo he sacado es que el Odín, aparte de matices o cuestiones cuanto menos discutibles, trabaja en forma muy seria, con un rigor profesional muy alto y a nivel de comunidad teatral. Pero sobre todo que su trabajo se hace tremendamente positivo e influenciado dentro de las coordenadas de su propio país.

Siete preguntas a Eugenio Barba

1

— ¿Hacia qué línea tiende hoy el teatro?
— Siempre huyo de las definiciones. A mí no me interesa en absoluto el teatro institucional, el teatro que arranca de una tradición, enclaustrado en un edificio, etc. A mí me interesa esa manifestación de un grupo de gentes que hemos dado en llamar teatral y que expresa una actitud crítica. Si



Roberta Carreri en *Judith*, por Odín Teatret, con dirección de Eugenio Barba. (Foto: Tony d'Urso).

quieres ese es el camino, el que yo ando, en una sociedad que continuamente cambia al individuo. Con nuestro teatro se busca crear nuevas células dentro de la sociedad y que consigan el tipo de manifestaciones a que me refería antes. Nuestro grupo tiene marcada influencia en nuestra ciudad y a distintos niveles. Ese es el punto de partida que a mí me interesa.

2

— ¿Ves tú unas características determinadas necesarias para conseguir un Teatro Político?

— Repito que no creo en definiciones y por tanto no me vale hablar de un teatro político, un teatro de vanguardia, un teatro tradicional, etc. Son las situaciones las que determinan qué es teatro político, y por ello por ejemplo un Chéjov, según cómo se dé, se convierte en teatro político. Te diría que pienso que la política es una cuestión de sentimientos. Mira, en nuestro grupo el comportamiento del actor-grupo es ejemplo político. Hay que conocer las características claves de nuestro país dentro de su contexto histórico y verás por qué digo eso. Los elementos del Odín Teatret andan y

buscan en los demás, ahora, lo que les une, nunca lo que les separa. Esto lo trasladamos a nuestro trabajo escénico, a que se trasluzca en el propio montaje. Para mí un texto es como un cuerpo inerte, desarmado, que no puede defenderse. El actor y el director lo llenan de detalles, lo configuran, lo hacen posible; eso es hacer teatro político. En definitiva, creo en un texto incrustado en la sociedad y que por tanto haga reflexionar al individuo aunque éste no esté de acuerdo absolutamente con los términos de la propuesta.

3 – ¿Cuál crees que es la función actual de los Festivales dentro del contexto teatral?

– Te diré la función que cumplen para nosotros. Por un lado la posibilidad de ganar un dinero que posibilita otras cosas. También es la posibilidad de aumentar nuestro prestigio en Dinamarca (etapa importante sobre todo al principio). Y sobre todo, es la posibilidad de entrar en contacto con un público interesado por el teatro y por nuestro trabajo en particular, público con el que es posible el diálogo.

4 – El Odín Teatret trabaja sólo para sesenta espectadores. Pregunto: ¿el teatro se debe hacer para una minoría culturalmente preparada o para ir a la búsqueda del llamado "público popular"?

– Nosotros tenemos una visión muy clara de cuál es nuestro público. Diría que es un público activo y que quiere. Un público que ya nos llega con un importante grado de sensibilización aunque tal vez no específicamente teatral. Lo que sí aclaro es que el nivel medio cultural del pueblo de Dinamarca es muy alto.

5 – Vuelvo sobre el tema: ¿Por qué limitar la visión de tu trabajo a representaciones de sólo sesenta personas?

– Bueno. Yo pregunto ¿qué es público popular? ¿A más gente más "popular"? Me parece que en todo esto hay una cierta demagogia. Mi punto de vista es este otro: a menos público más "información", más comunicación. Toda la nueva pedagogía dice que mientras menos alumnos mejor, más enriquecimiento, más posibilidad de hacer un buen trabajo, de captar las cuestiones, etc. ¿Por qué entonces esto no es válido para el teatro? Admito que nuestro trabajo produce en primera instancia una emoción en el espectador, aunque a veces no asimile totalmente el texto. Pero es que esa emoción es ya una reacción, una respuesta. Te repito mi punto de partida: el teatro debe ser uno de los posibles estimulantes para cambiar las cosas.

6 – (Mi opinión del espectáculo. Su problema sexual muy ligado a su país. Sus varias denuncias.) ¿Cómo se elaboró este último espectáculo?

– En principio nació como la idea del Grupo de reflejar la vida, las contradicciones de Dostoievski. Pero a medida que íbamos trabajando nos dimos cuenta que lo que tomaba cuerpo se iba paulatinamente alejando de aquella primera idea. Por ello el espectáculo sólo está dedicado a Dostoievski.

7 – Por favor, sintetiza el teatro hoy en Dinamarca.

– Todo el teatro está subvencionado por el Estado. Quiero decir todo el teatro que se hace, por entendernos, a nivel comercial, es el que llena la actividad del país. La forma en que se reparte la ayuda ya es otra cuestión. El Teatro Real, por ejemplo, tiene casi un sesenta por ciento del total. De vez en cuando grandes actores forman compañía para representar un solo espectáculo (por ejemplo, en verano) y entonces todo depende de ellos. La censura por supuesto no existe (la de textos) y tampoco la política. Quiero decir que los directores de las compañías, que a su vez fueron nombrados por una Comisión de carácter teatral, son los

únicos responsables de la gestión del Teatro, tanto a nivel de programación como a nivel económico, debiendo únicamente dar cuentas de este último apartado a título de balance. Sobre el escenario se puede hacer todo tipo de crítica a la gestión oficial, ya que el Gobierno tiene un gran respeto por el individuo y su derecho a opinar.

El Odín Teatret trabaja a distintos niveles. Como norma, cada espectáculo lo tenemos durante dos años, tiempo suficiente para preparar ya otro. En nuestra casa se edita una revista, se organizan seminarios, se traen otros espectáculos extranjeros que creemos son interesantes. Nuestra célula social funciona muy bien y mantenemos un estrecho contacto con la gente. Es importante la cifra de cartas que recibimos anualmente tanto de Dinamarca como de fuera (trabajamos en casi todos los lugares del país) y por ellas nos damos bien cuenta de que cuanto irradia del Odín produce esa serie de estímulos que son, su consecuencia, nuestra razón de ser. En el concierto europeo Dinamarca es como algo aparte, como algo con características muy propias. Por ello, nuestro trabajo todo, nuestro quehacer continuo, están muy enraizados en ese contexto.

Yorick, 54 (septiembre-octubre 1972): 9-11.



APRETADO ITINERARIO DEL TEATRO ALEMÁN. DE LA REVISIÓN AL REFORMISMO

CARMEN HIERRO

La pasada temporada teatral en Alemania tuvo como gran protagonista la subjetividad de directores y dramaturgos. Siguiendo la tónica mundial, a causa de la escasez de obras nuevas de tema actual, se recurre a la panacea de los clásicos. Shakespeare, Habbels, Ibsen, Calderón, Horvath, Brecht. Obras muy conocidas, cuyo *revival* sólo puede justificarse a través de la espectacularidad, o, cuanto menos, la originalidad del montaje.

La aproximación al texto suele ser idéntica, dentro de una línea que va de la utilización a nivel de puro material lingüístico, al enfrentamiento más decidido. Los directores, con distinto resultado, ensayan la recreación personal o la destrucción total. La idea de un director sirviendo a un texto, parece, con alguna excepción, totalmente descabellada. El director o el dramaturgo participan directamente en el teatro, lo utilizan como base a su propia creación, y la propia fuerza de su visión individualista les lleva a rehacer, más que interpretar, personajes e ideas clásicas. Se advierte una clara tendencia hacia la magnificación de personajes, a su mitificación y a la postre a una manipulación respecto a su tradicional enfoque. Por ejemplo, el Segismundo de *La Vida es sueño* no resulta purificado tras la experiencia de su sueño, sino que surge de ella con una rabia incontinente hacia el mundo. O la Nora de Ibsen, presentando su vida como recuerdo de un pasado. Deformaciones que, en el mejor de los casos, restan coherencia a la unidad estructural de la obra, pero que en manos menos hábiles pueden llegar a convertirse en auténticos engendros escénicos.

Lo que comenzó siendo revisionismo se ha transformado en reformismo. La temporada que empieza puede depararnos la revolución en el tratamiento de los clásicos.



Peter Stein (Schaubühne de Berlín). (Foto: J. Buhs).

Hit parade de Theater Heute

La revista especializada alemana *Theater Heute* dedica anualmente un número extraordinario destinado al análisis y balance de cada temporada teatral. Por medio de una encuesta a 35 críticos de distintas ciudades, establece la clasificación de los mejores espectáculos teatrales en lengua alemana (incluye Austria y Suiza alemana). El resultado de la encuesta representa, en cierta manera, el diagrama de la situación teatral en el país.

Mejor obra nueva:

- *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, de Thomas Bernhard.
- *Lear*, de Edward Bond.
- *Die Hypochonder*, de Botho Strauss.

Característica común a las tres obras, es su falta de incidencia en un tema cotidiano, actual. Se trata de fábulas poéticas, que eluden cualquier alusión directa a la realidad inmediata. Alegorías de trascendencia indirecta.

La grave crisis de creatividad por la que está atravesando el teatro alemán queda de manifiesto en la respuesta de cuatro críticos, negativa en cuanto a la apreciación de alguna obra importante, o las tres que señalan obras de más de 50 años nuevamente descubiertas.

De las tres obras mencionadas, una de un autor inglés, Edward Bond, dramaturgo perteneciente a la generación de Pinter y Arden, cuyos trabajos se caracterizan por un realismo preciosista basado en su personal capacidad de observación, superado en *Lear* por el intento de ofrecer una tragedia de nuestro tiempo.

Strauss, con menos obras en su haber, conoce sin embargo muy bien el terreno en el que se mueve, ya que su dedicación al teatro es plena. Ha colaborado como dramaturgo en montajes recientes de Peter Stein.

Bernhard ha reunido en torno suyo las esperanzas de la crítica alemana. Muy pronto todavía, hay que esperar sus nuevas realizaciones para confirmar si puede ser el gran renovador que apunta.

Como mejor decorado se subraya el del pintor español Eduardo Arroyo en el montaje de Klaus Michael Grüber de la obra de Brecht *Dickicht der Städte*. Seis mil zapatos sobre el escenario son la clave de este éxito.

Además de mejor actor, actriz y debutante, puestos que ocupan por enésima vez Bruno Graz y Jutta Lampe, del grupo en torno al director Peter Stein, se interroga a la crítica sobre la gran decepción de la temporada. Las respuestas son sorprendentes. Encabeza la clasificación el montaje que realizó Edward Bond a su obra *Lear* en el Burgtheater de Viena. En segundo lugar, destacado, la más reciente obra de F. Dürrenmatt *Der Mitrnacher*, estrenada en la Schauspielhaus de Zurich. El propio autor no estuvo de acuerdo con la escenificación y aprovechará la oportunidad de su estreno en Mannheim para presentar un nuevo arreglo bajo su propia dirección.

En cuanto al mejor montaje, la unidad en las respuestas es casi absoluta:

- Peter Stein, *Prinz von Homburg*.
- Peter Stein, *Fegfeuer in Ingolstadt*; Wilfried Minks, *Die Hypochonder*.

De los 35 críticos, 23 nombran montajes de la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín. Un fenómeno teatral cuyo motor es Peter Stein. Minks montó *Der Hypochonder* como director invitado.

Una organización modélica

La Schaubühne am Halleschen Ufer no es un teatro, sino una sala en el edificio del Sindicato Obrero de Berlín, que poco a poco ha ido siendo dotada de lo necesario. No hay escenario, lo que permite una gran libertad en la búsqueda del espacio escénico adecuado a cada montaje. La carencia del obligatorio telón de hierro, obliga a la utilización de materiales no inflamables (caros). Así, el coste de un decorado de la simplicidad del de *Prinz von Homburg*, asciende a 40.000 marcos, unas 800.000 ptas.

El gran éxito que representa en el contexto teatral alemán la Schaubühne, es a la vez el triunfo de una nueva manera de concebir el hecho teatral. La cumbre del teatro en Alemania está ocupada por una sociedad colectivizada, absolutamente democrática, que toma sus decisiones respecto a nuevos montajes o directores invitados en asamblea general, en la que participan con idéntico derecho a voto desde el director, Peter Stein, al último tramoyista.

En 1969, los directores Peter Stein y Wolfgang Schwiedrzik son invitados por la Schaubühne para el montaje del *Discurso de Vietnam*, de Peter Weiss. A los pocos días, surge la crisis. La representación se interrumpe a la tercera noche, ya que la gerencia no admite el punto de vista de los directores, quienes al día siguiente, en pública manifestación acusan a la Schaubühne de "Teatro del establishment cultural burgués". Se prepara el giro de 180°. El grupo formado alrededor de Peter Stein, con actores como Edith Clever, Bruno Graz, Jutta Lampe, Michael König, etc., busca un lugar de establecimiento definitivo. Berlín, por su situación política, ofrece amplias posibilidades para una organización libre. Hecho decisivo es el nombramiento de Werner Stein, socialista, como Kultursenator de Berlín. Inmediatamente se les concede una subvención de 1.800.000 marcos, en dos años, para su trabajo en la Schaubühne.

La organización se establece a partir de un *Directorium* de 5 hombres, a elegir cada año por la Asamblea general (100 personas). Para mayor facilidad en la decisión de asuntos menores, se crea una asamblea restringida, formada por dos representantes de cada delegación (actores, administración, tramoyistas, etc.). Existe también un Consejo de Teatro, exigido por la ley sindical alemana, al que compete horas de descanso, vacaciones, etc. Las decisiones del *Directorium* pueden ser vetadas por la Asamblea general, para lo que necesita dos tercios de los votos.

Horario esquematizado de un actor:

- 8 a 10: lectura, estudio del papel.
- 10 a 15: Ensayo.
- 16 a 18: Función de tarde (teatro para niños, por ejemplo), o debate general, o discusiones de las diversas comisiones.
- 20 a 23: Función de noche.

La Schaubühne no tiene, en principio, problemas económicos, ya que la subvención estatal a fondo perdido cubre el 70 por ciento de los gastos totales.

El presupuesto general asciende a 3.200.000 marcos (64 millones de pesetas) de los que 2.300.000 los aporta el Estado.

La actividad teatral se bifurca en dos líneas: un teatro obrero, en el sentido de temas como historia de la revolución, o his-

toria del movimiento obrero, *La Madre* de Brecht-Gorki y *la Tragedia Optimista* de Visnevskij. Por otro lado, temas concernientes al pasado, clásicos, y a la historia propiamente burguesa; *Peter Gynt* responde a esa intención.

La fuerza impulsora de esa inmensa maquinaria, es Peter Stein, cuyo primer montaje para la Neue Schaubühne, en 1971, la escenificación en 7 horas de *Peter Gynt*, repartida en dos noches, va a consagrarle como el mejor director alemán actual.

Peter Stein

"Se dice que tiramos el dinero por la ventana, yo respondo dando las gracias a Dios; mejor derrocharlo para el teatro que para Starfighters". (Peter Stein)

Se trata de los pocos directores con enorme respeto por el texto, ya sea clásico o moderno. Su *Prinz von Homburg* es un ejemplo de lo que puede conseguirse sirviendo, mimando un texto. *Fegefeuer in Ingolstadt*, que tomó a su cargo tras la desertión de Peter Löscher, fue ensayada frase a frase, a pesar "de la corta duración del periodo de ensayo", siete semanas.

Respecto al teatro obrero dice Stein: "Nuestra intención no ha sido nunca la de hacer teatro popular, pero deseamos

alcanzar otro público. Creemos que esto no se puede hacer en la calle, porque la gente se detiene un momento y sigue su camino. Nosotros queríamos un trabajo continuo, 'organizado para los trabajadores organizados', que fuera interesante de ver en escena, y con temas lo suficientemente atractivos para provocar la discusión. Intentamos trabajar con los sindicatos y con las organizaciones de la clase obrera, pero no encontramos colaboración, porque en Berlín-Oeste los sindicatos son anti-comunistas".

¿Peter Stein, director de espectáculos caros?

"Tanto si hago un montaje caro como uno barato, éste forma siempre parte de un circuito de consumo capitalista. No es cierto que yo no sepa hacer espectáculos baratos, pero si tenemos dinero para hacer cosas muy caras, por qué economizar. Ofrecemos la posibilidad a decoradores, técnicos, diseñadores, de realizar algo, de participar. No creo que estemos más integrados que el Living Theater o Grotowski, que deja entrar a 69 especialistas en partir el cabello en 4, aunque no sepan nada de teatro, y manda a la policía que expulse a los otros".



Prinz Friedrich von Homburg, de Heinrich von Kleist, dirigida por Peter Stein (1972). 225



Geschichten aus dem wiener wald ('Cuentos de los bosques de Viena'), de Odön von Horváth, dirigida por K. M. Grüber (1972).

¿Crisis?

Un concepto repetido hasta la saciedad por la crítica y el público es el de crisis. La controversia ha llegado al Parlamento. Titulares como "Nuestro Teatro es un Museo" o "Fin de una Época" han dejado de ser sensacionalistas. Parece como si el sistema teatral alemán fuera a colapsarse de un momento a otro. Sin embargo, un análisis de la situación lleva a conclusiones opuestas. Existen en Alemania más de 200 teatros modernos, privados y controlados por el estado, que realizan más de 2.000 producciones al año. Los actores son de gran calidad, y más de 20 directores jóvenes pueden considerarse entre los mejores del mundo. El régimen social-demócrata apoya todo tipo de experimentación. Anualmente gasta millones de marcos en subvenciones. La temporada 73-74 se anuncia esplendorosa. 50 estrenos y sesenta nuevas presentaciones de obras, sin contar la cantidad de teatros que no han decidido su programación.

Peter Handke, en unas recientes declaraciones, acusaba a la crítica de haberse inventado una crisis. Tenía razón, desde el punto de vista artístico, ya que los problemas del teatro alemán son de índole interna, burocráticos, de organización.

La jerarquización tradicional de la estructura teatral germánica recibe un duro golpe

en 1968, y a partir de entonces la progresiva politización y el intento de trabajo colectivizado es fuente constante de problemas y luchas entre la perspectiva artística y la burocracia. El sistema teatral alemán llegó al final de una línea, pero este final es también un principio. De ahí surge la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín. Puede trazarse una progresión histórica de esa línea.

Esquemática visión histórica

El teatro alemán comenzó a asumir su aspecto presente en el siglo XVIII. En principio las compañías viajaban de región en región, representando en los teatros de la corte, en teatros públicos, o en plazas. A finales de siglo, algunas cortes empezaron a subvencionar sus propias compañías estables, y las ciudades alquilaban teatros municipales y formaban compañías semi-estables; así, los nobles acudían a la corte y los burgueses a los municipales. Lessing, Herder, Goethe, Lenz, Schiller y otros afirmaban que el teatro tiene dos misiones: contribuir a la unidad de una nación dividida en más de 300 principados y representar las necesidades del pueblo alemán como un todo, y segundo: transformarse en una institución educacional y moral. Durante el siglo XIX el

número de teatros cortesanos pasó a 21 y el de municipales a más de 200. El rápido crecimiento pudo ser atribuido a la competencia de cortes y ciudades. Alemania estaba compuesta de más de 80 estados autónomos y el teatro era un símbolo del *status*.

En 1889, bajo la influencia del teatro libre de André Antoine se crea la Freie Volksbühne en Berlín, dirigida por Otto Brahm. Teatro para el pueblo, que apoyaba el movimiento obrero. Su innovación más importante fue el establecimiento de abonos para toda la temporada. Entre la primera guerra mundial y 1933 los teatros de la corte fueron nacionalizados. Durante la depresión de 1924 y 1929 muchos teatros privados fueron a la bancarrota. A menudo los municipios se hicieron cargo de ellos, los subvencionaron y los burocratizaron.

Con la llegada del Tercer Reich, los teatros fueron nacionalizados y "nazificados". El sistema jerárquico de su estructura no cambió. Todos recibieron importantísimas subvenciones. La de Hitler fue una gran contribución al teatro. Después de la guerra, cuando los aliados concedieron el permiso para abrir de nuevo los teatros, se reinstauró la vieja organización.

Con el milagro económico llega de nuevo el esplendor. Las ciudades rivalizan en subvenciones y construcción de nuevos teatros y complejos teatrales. La mayor parte de las

obras eran de autores extranjeros: existencialismo, absurdo... Los directores no deseaban saber nada de política. Se enfatizaba la precisión artística y el realismo psicológico. Brecht fue boicoteado en 1953-56-61. Los signos de cambio aparecieron tras el establecimiento definitivo en Berlín Occidental de Erwin Piscator, en 1963. Produjo tres obras políticas que tuvieron gran influencia: *El caso de J. Robert Oppenheimer* de Heinar Kiphardt, *La indagación* de Peter Weiss y *El Diputado* de Rolf Hochhuth.

En general, entre 1963 y 1968, la atmósfera teatral alemana se convirtió en altamente politizada.

Un teatro arrogante

"De la misma manera que en Alemania Oriental a un autor se le pide sobre todo un decidido compromiso político, en Alemania Occidental debe, tan solo, mostrar reticencia política". (Peter Weiss).

Es indudable el impulso que supuso para el teatro la eclosión en 1968 de los movimientos colectivos. El choque de fuerzas internas teatrales conservadoras y progresistas da lugar al nacimiento de un teatro popular de izquierdas alemán, engendrado en la propia impopularidad del teatro establecido.

Experimenta 4 de Frankfurt es un ejemplo de la radicalización de la agitación teatral. Este tipo de experimentos, fruto de la exigencia de un público altamente sensibilizado por acontecimientos recientes, va perdiendo garra a medida que se restablece la calma. La sociedad recupera el equilibrio y los teatros de agitación política se muestran incapaces de llegar a un público más frío, más objetivo, menos enfebrecido.

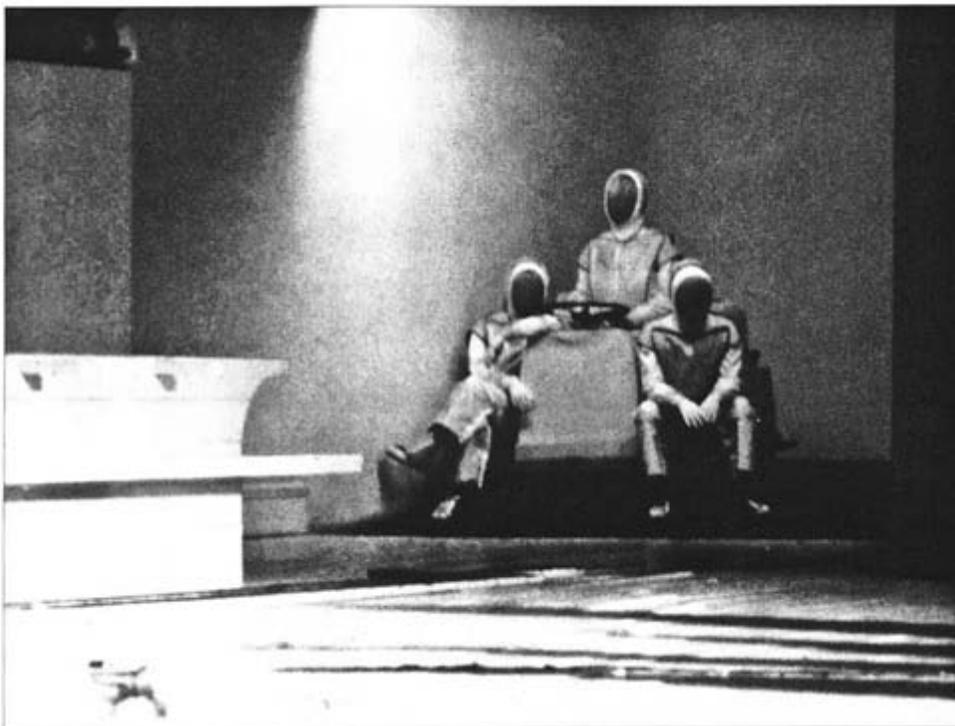
La temporada que termina es una continuación en este sentido, de la vuelta —iniciada hace unos tres años— a una sensibilidad, que, tras el intento de compromiso político, recalca en la magia y el ilusionismo; teatro como lugar de creación de grandes sueños. Nuevas obras ambiguas o desesperanzadas. Lear, el rey ciego que intenta cambiar algo, sabiendo que nada puede cambiarse.

Señala Peter Iden: "Para Bond, el progreso significa un montón de cadáveres". Strauss en *Die Hypochonder* no es más optimista. "Todo es inseguro. Una complicada red de vestigios de recuerdos refuerza e impide a la vez nuestra percepción".

La agitación del teatro actual es puramente artística, dirigida a la sensibilidad del público, a su talento especulativo.

Peter Weiss ha dicho: "Durante mucho tiempo creí que el trabajo artístico podía proporcionar una independencia que me habría abierto el mundo, pero hoy veo que el arte sin presencia política se convierte en arrogancia".

Yorick, 60 (1973): 4-9.



Las bacantes, de Eurípides, dirigida por K. M. Grüber (1974).



Peer Gynt, de Ibsen, dirigida por Peter Stein (Schaubühne de Berlín, 1973). 227

YORICK

Índices

Índice de profesionales

A

- Abati, J.**
"Otros estrenos de Barcelona", 57-58 (enero-marzo 1973): 98.
- Adamov, Arthur**
"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", 31 (febrero 1969): 7-10.
"Madrid. La grande y la pequeña maniobra. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 32 (marzo 1969): 57-58.
"Reflexiones con Arthur Adamov", Juan Antonio Hormigón, 40 (mayo-junio 1970): 4-9.
"Notas a *Si l'ete revenait*", Arthur Adamov, 40 (mayo-junio 1970): 10-11.
"Cronología de Arthur Adamov", 40 (mayo-junio 1970): 11-12.
"La política de restos o El porvenir de Leehrstuck", Juan Antonio Hormigón, 40 (mayo-junio 1970): 13-18.
"La política de restos", Arthur Adamov, 40 (mayo-junio 1970): 19-41.
- Aitenza, José**
"París", José M^º Madern, 3 (mayo 1965): 15.
- Aixala, Alex**
"Encuesta a los actores del teatro independiente", 25 (1967): 14-15.
- Alamar, Miquel**
"Con Miguel Alamar, director del Pequeño Teatro de Valencia", 64 (junio-julio 1974): 23-24.
- Albee, Edward**
"Escenarios del mundo. Desde París", José M^º Madern, 1 (marzo 1965): 5-6.
"Escenarios del mundo. Nueva-York. El teatro *off Broadway*", Oscar Nevado, 2 (abril 1965): 15-16.
"Madrid. Víctor Aúz y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*", Leonardo Echegaray, 13 (marzo 1966): 14-15.
"El último Albee", 13 (marzo 1966): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 14 (abril 1966): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, 20 (noviembre 1966): 14-15.
"*¿Quién teme a Virginia Woolf?* y sus personajes", José Osuna, 24 (1967): 9-10.
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 34 (mayo 1969): 67-68.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 61 (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.
- Alcaraz del Castillo, Miguel**
"Sinfonía patética para dos cuerpos solos", Miguel Alcaraz del Castillo, 34 (mayo 1969): 28-32.
- Aldea, Mercedes de la**
"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, 31 (febrero 1969): 48-50.
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.
"Mercedes de la Aldea (1931-1954)", Juan Germán Schroeder, 54 (septiembre-octubre 1972): 51-56.
"Poema a Mercedes", Juan Germán Schroeder, 54 (septiembre-octubre 1972): 57.
- Alezzo, Agustín**
"Valle-Inclán en la Argentina", 44 (diciembre 1970): 73-74.
- Alonso de Santos, José Luis**
"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro *off Broadway*", Oscar Nevado, 2 (abril 1965): 15-16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 9 (noviembre 1965): 16-18.
"Hoy nos visita: José Luis Alonso", G. P. de O., 17-18 (verano 1966): 14-16.
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.
"Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", Emilio Hernández-Soriano, 29 (diciembre 1968): 43-45.
"El T. N. María Guerrero tras siete meses en Hispanoamérica", 36 (verano 1969): 60.
"Palma-70. Mesa redonda. Teatro popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, 45 (enero-febrero 1971): 61-66.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 46 (marzo 1971): 79-82.
"Madrid. Campaña de Teatro Popular de la Provincia", José Luis Alonso de Santos, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 79.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.
- Alonso Millán, Juan José**
"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, 3 (mayo 1965): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 12 (febrero 1966): 16-17.
"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.
- Álvarez Villar, Alfonso**
"El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Alfonso Álvarez Villar, 33 (abril 1969): 33-42.
- Álvoro, Francisco**
"Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, 4 (junio 1965): 2 y 4.
- Amadeo, Vicente**
"Madrid. La grande y la pequeña maniobra. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 32 (marzo 1969): 57-58.
- Amat, Diego**
"Mesa redonda: el nuevo autor español", 34 (mayo 1969): 23-26.
"Monólogo a dúo", Diego Amat, 34 (mayo 1969): 43-45.
"Yorick promociona", Miguel Alcaraz, 34 (mayo 1969): 5-22.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.
- Anderson, Lindsay**
"Desde Londres. Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, 3 (mayo 1965): 13-14.
- Anderson, Robert A.**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, 16 (junio 1966): 8-10.

Anglada, Rafael

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Antoine, André

"Diálogos frustrados sobre unas disquisiciones estético-ideológicas no mantenidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", R. Pouplana Sole, **57-58** (enero-marzo 1973): 43-46.

Antolín, Mario

"Mesa redonda en el Instituto de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62. "Con Mario Antolín, nuevo Subdirector General de Teatro", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 63-65.

Añibarro, Itziar

"Mesa redonda en el Instituto del Teatro", **27** (1968): 10-12.

Arbide, Joaquín

"Ahondando por nuestra España. El Teatro vocacional en Sevilla. La acertada trayectoria del T.E.U. del distrito", Y. R., **15** (mayo 1966): 11.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Tras siete años de búsqueda de un Teatro Popular", Joaquín Arbide, **26** (1967): 8-9.

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

"Tabanque y el café-teatro en Sevilla", Carlos Martín, **45** (enero-febrero 1971): 81-82.

Arias Velasco, José

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.

"La corrida de toros", José Arias Velasco, **44** (diciembre 1970): 19-56.

"Notas al montaje de *La corrida de toros*", César Oliva, **44** (diciembre 1970): 59-61.

"Yorick promociona. José Arias Velasco", Ramón Pouplana, **44** (diciembre 1970): 62-63.

"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

Ariza Peláez, José

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"José Ariza Peláez: la difícil plasmación de una excelente idea", Francisco Jover, **9** (noviembre 1965): 11.

Arniches, Carlos

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

"Al margen del teatro. Concursos", **16** (junio 1966): 2.

"Suma y sigue o borrón y cuenta nueva", Domingo Pérez Minik, **17-18** (verano 1966): 3-5.

"Sobre Carlos Arniches y su *Señorita de Trevélez*", Ramón Pérez de Ayala, **17-18** (verano 1966): 10.

"Notas sobre Benavente, Arniches y Valle Inclán", **17-18** (verano 1966): 12-13.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja..", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

"Cuando el teatro es cine. Arniches, Benavente y Valle Inclán, llevados al cine", J. A. Soler Carreras, **17-18** (verano 1966): 35.

Arout, Gabriel

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Arrabal, Fernando

"Escenarios del mundo. Lisboa. *Oración*, de Arrabal y *Bajo vigilancia*, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, **7** (septiembre 1965): 12-13.

"Evocación de un recuerdo lejano: *El Triciclo* (1953)", **8** (octubre 1965): 5.

"El teatro de Fernando Arrabal", José F. Arroyo, **8** (octubre 1965): 6-7.

"Teatro pánico en París (Reproducimos este texto del SP)", **8** (octubre 1965): 8 y 17. *El Triciclo* de Fernando Arrabal, **8** (octubre 1965): 27 págs. "Actualidad de Arrabal", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 3.

"Entrevista con Arrabal", Henriques, **15** (mayo 1966): 6.

"*Fando y Lis*. (Imágenes de la confusión)", Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 6.

"*Fando y Lis*", Bernard Lesfargues, **15** (mayo 1966): 7.

"Una vez más en su propia patria. Arrabal difamado", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Arrabal en la prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Arrabal en la prensa española. En París, con Fernando Arrabal, español traducido a 20 idiomas", Salvador Jiménez, **15** (mayo 1966): 9-10. *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 25 págs. "Espectáculo Arrabal. Extractos de críticas", **17-18** (verano 1966): 33.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde..", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.

"Al margen del teatro. La Tribuna del lector", César Oliva, **22** (febrero 1967): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **23** (marzo 1967): 2.

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

Artaud, Antonín

"Antonin Artaud en el teatro, en la vida y en la muerte", Enrique Sordo, **21** (enero 1967): 5.

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

"Los Cenci", Antonin Artaud. Versión castellana: Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 35-62.

Asimov, Isaac

"Satisfacción garantizada", Isaac Asimov. Adaptación de Alberto Miralles, 41-42 (julio-agosto 1970): 25-32.

Aub, Max

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

Audjberti, Jacques

"Ultima hora: Jacques Audjberti ha muerto. Fragmento de *Le Theatre nouveau en France*, de M. Corvin", **5-6** (julio-agosto 1965): 16.

"Ultima hora: Jacques Audjberti ha muerto. Fragmento de *El teatro desde Shaw hasta Brecht*, de S. Melchinger", **5-6** (julio-agosto 1965): 17.

"Ultima hora: Jacques Audjberti ha muerto. Fragmento de

Historia del teatro contemporáneo, de Juan Guerrero Zamora", **5-6** (julio-agosto 1965): 18. "Ultima hora: Jacques Audjberti ha muerto. Sobre Les Naturlis du Bordelais", Boris Vian, **5-6** (julio-agosto 1965): 18.

Aúz, Víctor

"Hoy nos visita: Víctor Aúz Castro. Comisario de los Teatros Nacionales", Gonzalo Pérez de Olaguer, **12** (febrero 1966): 13.

"Madrid. Víctor Aúz y ¿Quién teme a Virginia Woolf?", Leonardo Echegaray, **13** (marzo 1966): 14-15.

"En torno a un inoportuno artículo", Francisco Jover, **16** (junio 1966): 3-4.

"La dimisión de Víctor Aúz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.

Avilez, Carlos

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Aymerich, Carmen

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

Azpilicueta, Jaime

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

B**Baixas, Joan**

"Putxinel-lis Claca. Un titiretero y su mujer", Ramón Pouplana, **48** (mayo-junio 1971): 50-52.

Baker, Paul

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

Balada, Víctor

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

Balaguer, Asunción

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Balcells, Francisco

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

- Baldwin, James**
"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, 5-6 (julio-agosto 1965): 29.
- Balzac, Honoré de**
"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, 28 (noviembre 1968): 14-17.
- Ballester, Alexandre**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.
"Ahondando por España", Ramón Poupiana, 47 (abril 1971): 23-24.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 53 (julio-agosto 1972): 75-81.
- Ballesteros, Mercedes**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 4 (junio 1965): 16-19.
- Barata, Fausto**
"El Premio Sitges de teatro", 28 (noviembre 1968): 60-62.
- Barba, Eugenio**
"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, 54 (septiembre-octubre 1972): 5-9.
"Eugenio Barba. Director del Odin Teatret, de Holstebro", 54 (septiembre-octubre 1972): 9-10.
"7 Preguntas a Eugenio Barba", 54 (septiembre-octubre 1972): 10-11.
- Barceló, Cesc**
"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Poupiana, 47 (abril 1971): 5-11.
- Barceló, Francesc**
"El Concurs de Teatre Català Ciutat de Sabadell. Francesc Barceló, ganador", 53 (julio-agosto 1972): 70-71.
"El Premi Ciutat de Sabadell", 53 (julio-agosto 1972): 71.
- Barillet, Pierre**
"Teatro en T. V.", León Zeta, 13 (marzo 1966): 19.
"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 27 (1968): 67-70.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.
- Barrault, Jean-Louis**
"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, 2 (abril 1965): 14-15.
- Barsacq, André**
"París", José M^a Madern, 3 (mayo 1965): 15.
- Bascompte Cirici, Ramiro**
"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, 32 (marzo 1969): 11-13.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.
- Batiste, Jaume**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, 32 (marzo 1969): 14-15.
"Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", 32 (marzo 1969): 16-18.
"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Poupiana, 47 (abril 1971): 5-11.
- Bautista, Marta**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.
- Beaumarchais, Caron de**
"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.
- Beckett, Samuel**
"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, 1 (marzo 1965): 19.
"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, 5-6 (julio-agosto 1965): 28.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 17-18 (verano 1966): 31-32.
- Beham, Brendam**
"Crítica teatral de Barcelona", 30 (enero 1969): 75-77.
- Behar, Serge**
"Otros estrenos de Barcelona", 57-58 (enero-marzo 1973): 98.
- Belderrain, María Pura**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.
- Beltrán, Emma**
"Encuesta a los actores del teatro independiente", 25 (1967): 14-15.
- Bellido, José María**
"Otros estrenos de Barcelona", 57-58 (enero-marzo 1973): 98.
- Benach, Joan Anton**
"Mesa redonda: el nuevo autor español", 34 (mayo 1969): 23-26.
- Benavente, Jacinto**
"Al margen del teatro. Concur-sos", 16 (junio 1966): 2.
"Suma y sigue o borrón y cuenta nueva", Domingo Pérez Minik, 17-18 (verano 1966): 3-5.
"Benavente y su teatro", C. Martí Ferreras, 17-18 (verano 1966): 8-9.
"Notas sobre Benavente, Amiches y Valle Inclán", 17-18 (verano 1966): 12-13.
"Cuando el teatro es cine. Amiches, Benavente y Valle Inclán, llevados al cine", J. A. Soler Carreras, 17-18 (verano 1966): 35.
"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 16-17.
- Bendrik, Hans**
"Jan Bergquist y Hans Bendrik, los autores de Ivar Kreuger", 62-63 (abril-mayo 1974): 68-70.
"Notas a la puesta en escena de Ivar Kreuger", Juan Antonio Hormigón, 62-63 (abril-mayo 1974): 71-74.
"Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger", Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, 62-63 (abril-mayo 1974): 75-122.
- Benet i Jornet, Josep Maria**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 46 (marzo 1971): 79-82.
"Taller de fantasía", J.M. Benet i Jornet. Versión castellana de R. Poupiana, 47 (abril 1971): 41-57.
"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Poupiana, 47 (abril 1971): 5-11.
"J. M. Benet, Premi Teatre Català Ciutat de Sabadell", Xavier Fàbregas, 48 (mayo-junio 1971): 53.
- Beneyto, Antonio**
"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, 36 (verano 1969): 61-62.
- Beolco, Ángel**
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 23 (marzo 1967): 19.
- Beolco, Angel "Ruzante"**
"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, 5-6 (julio-agosto 1965): 28.
- Bergamín, José**
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.
- Bergman, Ingmar**
"El canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaume Fuster, 44 (diciembre 1970): 4-8.
- Bergquist, Jan**
"Jan Bergquist y Hans Bendrik, los autores de Ivar Kreuger", 62-63 (abril-mayo 1974): 68-70.
"Notas a la puesta en escena de Ivar Kreuger", Juan Antonio Hormigón, 62-63 (abril-mayo 1974): 71-74.
"Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger", Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, 62-63 (abril-mayo 1974): 75-122.
- Bertrán de Mesa, María**
"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, 32 (marzo 1969): 11-13.
- Billeldoux, François**
"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", 31 (febrero 1969): 7-10.
- Blanco Amor, Eduardo**
"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., 61 (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.
- Bloch, Pedro**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 15 (mayo 1966): 17-18.
- Boadella, Albert**
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, 1 (marzo 1965): 8-10.
"El Centre d'Estudis d'Expressió y su escuela de teatro", 36 (verano 1969): 58-59.
"27 preguntas a José Montañez y a Alberto Boadella", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 19-22.
"Joglars", 57-58 (enero-marzo 1973): 83-86.
- Bohr, Daniel**
"Hoy nos visita: Daniel Bohr. Director del Nuevo Teatro Experimental", 19 (octubre 1966): 14-15.
"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, 27 (1968): 16-17.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Bonacci, Anna

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.

Bonet, Juan

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio *Yorick*, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.

Bonnin, Herman

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.

Bordas, Jordi

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.

"Traduciendo Wesker al catalán", Jordi Bordas, **33** (abril 1969): 14-15.

Borrás, Eduardo

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

Bosio, Gianfranco

"Carta de Italia. *Ricardo II*: Inicio de una tradición shakespeariana en Italia", J. A. Codina, **17-18** (verano 1966): 24-25.

Bourdet, Eduardo

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.

Bouteille, Romain

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.

Boves, Carlos

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

Bozzo, Joan-Lluís

"El Premi Ciutat de Sabadell", **53** (julio-agosto 1972): 71.

Brandão, Raul

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

Brecht, Bertolt

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Épitalfo para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, **1** (marzo 1965): 16-18.

"La tribuna del lector. El crítico es used", **2** (abril 1965): 2.

"*L'opera de Quatre Sous*: la

fábula y el éxito", Arturo Lazzeri, **2** (abril 1965): 4-5.

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y *Hamlet*", José Luis Calvo, **9** (noviembre 1965): 15.

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.

"Libros. Colección Voz imagen", Gopeo, **12** (febrero 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona. *Miedo y miseria del III Reich*", A. M., **15** (mayo 1966): 18.

"Brecht, dominante; Brecht, recesivo", Antonio Buero Vallejo, **20** (noviembre 1966): 12-13.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Barcelona. Salvat y la Adria Gual, en el Teatro Romea", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 16-17.

"Libros", **21** (enero 1967): 18.

"Brecht y la crítica", Juan de Sagarra, **22** (febrero 1967): 7.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **30** (enero 1969): 71-72.

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

"Brecht, hoy", Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 55.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.

"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

"Digo yo que...", Alfonso Paso, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 66-67.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Brook, Peter

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **27** (1968): 58.

Brossa, Joan

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

"Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fábregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.

"Nocturnos encuentros", Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 60-63.

"Nocturnos encuentros", Joan Brossa. Traducción de Juan German Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 64-67.

"Esquerdas, parracs i enderrocs, esberlant la figura", Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 68-69.

"Grietas, andrajos, cascotes, arruinando la figura", Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 70-71.

Brow, Kennet H.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

Brown, Alvin

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

Brown, Kenneth H.

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.

"Cuando el teatro es cine. La trágica disciplina", J. A. Soler Carreras, **24** (1967): 19.

Brusati, Franco

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

Buendía, Felicidad

"Al margen del teatro. Libros", **9** (noviembre 1965): 2.

Bueno, Germán

"Teatro infantil en Madrid", **44** (diciembre 1970): 72.

Buero Vallejo, Antonio

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **14** (abril 1966): 17.

"Brecht, dominante; Brecht, recesivo", Antonio Buero Vallejo, **20** (noviembre 1966): 12-13.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.

"Antonio Buero Vallejo, nuevo Académico de la Lengua", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 5.

"Buero Vallejo: teatro político", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 6-10.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

"Puntos de vista sobre el análisis de Buero Vallejo", Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 72.

Bugallo, Emilio

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

Buxó Montesinos, Joaquín

"Libros", Gopeo, **16** (junio 1966): 18.

Buzatti, Dino

"El platillo se detuvo", Dino Buzatti. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 19-21.

Byron, Lord

"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, **28** (noviembre 1968): 14-17.

C**Cabo, Antonio de**

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Cabrejas Fraile, Lucila

"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, **32** (marzo 1969): 11-13.

- "Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.
- Calafell, Teresa**
"Putxinell-lis Claca. Un titiretero y su mujer", Ramón Pouplana, **48** (mayo-junio 1971): 50-52.
- Calderón de la Barca, Pedro**
"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro 'off' Broadway", Oscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.
- Calvo, Ricardo**
"La voz del verso", Pablo Corbalán, **16** (junio 1966): 11.
- Calvo Sotelo, Joaquín**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- Calvo Sotelo, Luis Emilio**
"En torno al estreno del último premio Lope de Vega, *Proceso de un régimen*", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 64-65.
- Camacho Cabrera, Ángel**
"Notas biográficas de Los Ambulantes", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 11-12.
- Camacho, Eduardo**
"Notas biográficas de Los Ambulantes", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 11-12.
- Camon Aznar, José**
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.
- Camus, Albert**
"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.
- Candoni, Luigi**
"*Edipo en Hiroshima*", Julio Manegat, **12** (febrero 1966): 17.
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.
- Canolle, Jean**
"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.
- Capmany, María Aurèlia**
"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.
"Algo sobre *Vent de garbí i una mica de por*", María Aurèlia Capmany, **10** (diciembre 1965): 9.
- "María Aurèlia Capmany: Un nombre destacado de la literatura catalana contemporánea", C. Martí Farreras, **10** (diciembre 1965): 10-11.
"Presentación de *Vent de garbí i una mica de por*", Salvador Espriu, **10** (diciembre 1965): 11.
"Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur y un poco de miedo* y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.
Viento del sur y un poco de miedo de María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.
"El teatro de cabaret", Jaume Vidal Alcover, **31** (febrero 1969): 11-12.
"Frente a frente con María Aurèlia Capmany y su mundo literario", Federico Martínez Solbes, **31** (febrero 1969): 13-14.
Mujeres, flores y pitanza de María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.
- Capri, Agnes**
"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.
- Capri, Joan**
"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **30** (enero 1969): 71-72.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.
- Carbó, Joaquín**
"Mesa Redonda. Con los organizadores de los Ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 5-11.
- Carbonell, Arturo**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.
"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Marta Grau y Arturo Carbonell", Juan Germán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.
- Cardona, Joaquín**
"Mesa redonda en el Instituto del Teatro", **27** (1968): 10-12.
- Cariñena, Mariano**
"Zaragoza. Hacia un Teatro Estable", J. J. Morato, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 73-74.
- Carmona, Ángel**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillamet, **55-56** (diciembre 1972): 87-88.
- Carreras, Enric**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.
- Carroll, Lewis**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
- Casona, Alejandro**
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.
Casona, Alejandro
"En la muerte de Alejandro Casona", **8** (octubre 1965): 3-4.
"Notas sobre: Alejandro Casona", **8** (octubre 1965): 4.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 32.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.
- Castillo Escalona, José**
"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.
- Castro, Felipe de**
"Palma-70. Mesa redonda. Teatro popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.
- Castro, Guillén de**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.
- Castro, Juan Antonio**
"Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.
"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.
"Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.
"Los cátaros se profesionalizan. *Tiempo del 98* en el Capsa", **53** (julio-agosto 1972): 60-64.
"Yorick pregunta, responde Juan Antonio Castro", **53** (julio-agosto 1972): 65-67.
"*Tiempo de 98*, los cátaros y la crítica", Enrique Badosa y Salvador Corberó, **54** (septiembre-octubre 1972): 76-78.
- Catena, Víctor Andrés**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.
"Hoy nos visita: Víctor Andrés Catena", G. P. de O., **8** (octubre 1965): 10.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **12** (febrero 1966): 16-17.
"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.
- Cebrián, Fernando**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.
- Cerro, Enrique**
"*Marat-Sade* en España. Los representantes del progreso", **28** (noviembre 1968): 45.
- Cervantes Saavedra, Miguel de**
"A propósito de las *Historias de Gaspar de Porres*", Enrique Ortenbach, **7** (septiembre 1965): 6-7.
Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", **7** (septiembre 1965): 35 págs.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 20 (noviembre 1966): 19.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 29 (diciembre 1968): 59-62.

Clarasó, Noel

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, 2 (abril 1965): 17-19.

Claudel, Paul

"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, 3 (mayo 1965): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 9 (noviembre 1965): 16-18.

Closas, Alberto

"La hora de todos", 49-50 (octubre-diciembre 1971): 82-83.

Cobaleda Collado, Miguel

Érase que se era la margarita del campo de Miguel Cobaleda, 37 (diciembre-enero 1969-1970): 39-42.
El vendedor de pez de Miguel Cobaleda, 37 (diciembre-enero 1969-1970): 43-46.

"Yorick promociona: Miguel Cobaleda", Miguel Alcaraz, 37 (diciembre-enero 1969-1970): 57-59.
"Datos sobre Miguel Cobaleda", 53 (julio-agosto 1972): 6.
"Sobre *La puerta del paraíso*. Algunos por qué y algunos porqués...", Miguel Cobaleda, 53 (julio-agosto 1972): 7-11.
"Estreno en Pontevedra de *La puerta del paraíso*", 53 (julio-agosto 1972): 12.
"Miguel Cobaleda responde al cuestionario Marcel Proust", 53 (julio-agosto 1972): 13.
La puerta del paraíso de Miguel Cobaleda Collado, 53 (julio-agosto 1972): 19-42.

Codina, José Antonio

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 27 (1968): 67-70.
"Manicomí d'Estiu. Texto de cabaret de Vidal Alcover. La Cova del Drac", 31 (febrero 1969): 54.
"Crítica teatral de Barcelona", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

Comas Laboria, Francisco

"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, 32 (marzo 1969): 11-13.

Comerón, Luis José

"Crítica teatral de Barcelona", 49-50 (octubre-diciembre 1971): 115-118.

Contreras, Carmen

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Cooney, Ray

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 67-69.

Cortez, Alfredo

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, 16 (junio 1966): 4-5.

Coward, Noel

"Otros estrenos de Barcelona", 57-58 (enero-marzo 1973): 98.

Craig, Gordon

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, 62-63 (abril-mayo 1974): 20-31.

Crommelynck, Fernand

"Notas sobre... Fernand Crommelynck", 5-6 (julio-agosto 1965): 25.

Cuevas, Javier

"Encuesta a los directores de teatro independiente", 25 (1967): 6-7.

Cumellas, Juan

"Crítica Teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, 1 (marzo 1965): 8-10.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 17-18 (verano 1966): 29-31.

CH

Chafesky, Paddy

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Chaikin, Joseph

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Óscar Nevado, 24 (1967): 4-5.
"El Open Theater", M. J. R., 35 (mayo 1969): 26-28.
"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, 46 (marzo 1971): 11-16.

Chapman, John

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 67-69.

Chéjov, Antón

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, 1 (marzo 1965): 7.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 14 (abril 1966): 18.
"Las tres hermanas, de Chéjov. Un espectáculo incoherente", Miguel Bilbatúa, 59 (junio-julio 1973): 56-58.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 59 (junio-julio 1973): 76-81.

Chesner, Richard

"De cómo el Performance Group pasa de representar *Dionisus in 68* a representar *Dionisus in 69*", M. J. R., 35 (mayo 1969): 24-25.

Chiaromonte, Ugo

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Chiarelli, Luigi

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 45 (enero-febrero 1971): 87-90.

Chic, Antonio

"Crítica teatral de Barcelona", 49-50 (octubre-diciembre 1971): 115-118.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

D

D'Amico, Silvio

"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, 3 (mayo 1965): 14.

D'Ocón, M^a Fernanda

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, 61 (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Daninos, Pierre

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 13 (marzo 1966): 16-18.

Delaney, Shelagh

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 22 (febrero 1967): 16.

Delgado Benavente, Luis

"El Grupo Teatral Bambalinas. *El Correo Catalán*", José María Junyent, 3 (mayo 1965): 9.

Delgado Benavente, Luis

"El Grupo Teatral Bambalinas. *El Noticiero Universal*", Julio Manegat, 3 (mayo 1965): 9.

Denker, Henry

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 15 (mayo 1966): 17-18.

Deschamps, Jean

"Escenarios del mundo. Jean Deschamps y sus Festivales de Carcassonne", C. Martí Farreras, 7 (septiembre 1965): 14-15.

Dexter, John

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, 3 (mayo 1965): 13-14.

Díaz, Jorge

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 31 (febrero 1969): 63-66.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Díaz Plaja, Aurora

"Encuesta. Teatro infantil", 23 (marzo 1967): 16-18.

Díaz Vázquez, Francisco

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Dicenta, Daniel

"La obra de Laín juzgada por su intérprete", Daniel Dicenta, 13 (marzo 1966): 10.

Diego, Juan

"Juan Diego: el actor, el juego y la política", Doménech Font, 59 (junio-julio 1973): 64-67.

Diosdado, Ana

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Doménech, Ricardo

"Libros", Gopeo, 22 (febrero 1967): 18.

Dorigo, Wladimiro

"Wladimiro Dorigo. Director del Festival de Venecia", 54 (septiembre-octubre 1972): 11-12.

Dorin, Françoise

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Dostoiewski, Fedor

"*Stepanchicovo* de Dostoiewski", 9 (noviembre 1965): 4 y 7.
"Los seres vivos de Dostoiewski", Rafael Bertrán Montserrat, 9 (noviembre 1965): 5.
Las noches blancas, Fedor Dostoiewski. Adaptación española de Víctor Andrés Catena, 9 (noviembre 1965): 18 págs.

Dragún, Osvaldo

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.

"Osvaldo Dragún y su teatro", Juan Guerrero Zamora, **22** (febrero 1967): 4-5.

"Milagro en el mercado viejo", Osvaldo Dragún, **22** (febrero 1967): 31 págs.

Driss, Mohamed

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Ducasse, Isidore

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Durano, Giustino

"El dedo en el ojo", Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Duras, Marguerite

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.

Dürrenmatt, Frederick

"*Rómulo el Grande*. Una obra anti-trágica", Georges Wilson, **5-6** (julio-agosto 1965): 24.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.

"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.

"Notas sobre... F. Dürrenmatt", **19** (octubre 1966): 8-9.

"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

"La crítica madrileña ha dicho de *Proceso por la sombra de un burro*", **19** (octubre 1966): 10.

Proceso por la sombra de un burro de F. Dürrenmatt, **19** (octubre 1966).

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **19** (octubre 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Duvignaud, Jean

"Libros", Gopeo, **22** (febrero 1967): 18.

E**Eklun, Ernst**

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

Elliot, Thomas Stearns

"Textos sobre teatro poético", T. S. Elliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

Epstein, Alvin

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

Escalante, Eduard

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.

Escamilla, Salvador

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

Escobar, Luis

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Espada, José María

"Temas de teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montanyes y José M^a Sagarra, **1** (marzo 1965): 12-13.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Espert, Nuria

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.

"Cuando el cine es teatro. María Rosa Espert-Moreno", J. A. Soler Carreras, **21** (enero 1967): 19.

"Nuria Espert habla de Jean Genet", **32** (marzo 1969): 41-42.

"*Las criadas* y Nuria Espert", Roberto Alonso, **38** (febrero-marzo 1970): 13-14.

"Premio Mayte... ahora, Nuria Espert", **44** (diciembre 1970): 70.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

der, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Espriu, Salvador

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

"Salvador Espriu y Ricardo Salvat: una aportación cultural", Gonzalo Pérez de Olaguer, **9** (noviembre 1965): 3-4.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

"El Canto del cisne de La Bienale di Venezia", Jaume Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.

Esquilo

"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 5-9.

Esslin, Martin

"Libros. El teatro del absurdo, de Martin Esslin", Gopeo, **19** (octubre 1966): 16.

Eurípides

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

F**Fábregas, Xavier**

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

"Premis Reus de Teatre", Joan Anton Benach, **41-42** (julio-agosto 1970): 70-71.

"Premis Reus de Teatre. Xavier Fábregas", Rosa M^a Dumenjo, **41-42** (julio-agosto 1970): 72-73.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.

Fabbi, Diego

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.

Facio, Ángel

"Los Goliardos, un nuevo Teatro de Cámara a través de su director Angel Facio", José F. Arroyo, **11** (enero 1966): 12-13.

Falck, August

"Cronología indispensable para leer con provecho este

informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

Farquhar, G.

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Feiblemean, Petr

"Broadway, off Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.

Feldman, Peter

"El Open Theater", M. J. R., **35** (mayo 1969): 26-28.

Fernán-Gómez, Fernando

"Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

"Digo yo que...", Alfonso Paso, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 66-67.

"Noticias", **60** ([1973]): 47-54.

Fernández, Modesto

"*Marat-Sade* en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.

Fernández Montesinos, Ángel

"Hombres de teatro. Fernández Montesinos, director de Los Titeres", Manuel Morales, **23** (marzo 1967): 12-13.

"Teatro infantil en Madrid", **44** (diciembre 1970): 72.

Ferreira, Costa

"Notas sobre.. El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebelo, **16** (junio 1966): 4-5.

Figueiredo, Guilherme

"Mario Antolin director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.

Filella, Roger

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

Fo, Dario

El dedo en el ojo de Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Font, Anton

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Font, Marta

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Forest, Eva

"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.

Formosa, Feliu

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.
"Noticia de Cataluña", Jaume Comellas, **44** (diciembre 1970): 66.

Fort, Paul

"Diálogos frustrados sobre unas disquisiciones estético-ideológicas no mantenidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", R. Pouplana Sole, **57-58** (enero-marzo 1973): 43-46.

Forterie, Jacques de la

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **20** (noviembre 1966): 14.

Frabetti, Carlo

"Entrevista con Carlo Frabetti", **41-42** (julio-agosto 1970): 8.
Sodomaquina de Carlo Frabetti, **41-42** (julio-agosto 1970): 39-52.

Francesc, Pere

"Mesa redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 5-11.

Frisch, Max

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.
"Crónica de Madrid", Víctor Auz, **1** (marzo 1965): 10.
"Notas sobre... Max Frisch", **4** (junio 1965): 11.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.
"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.
"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.
"Marsillach, otra vez: Biografía", **31** (febrero 1969): 51.
"Biografía. Escribe: Adolfo Marsillach", **31** (febrero 1969): 52-53.

"Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

Fruns, Carlos

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

G**Gala, Antonio**

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Galiana, Manuel

"El actor y su preparación", Antonio Rodas, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Galmes, Miguel

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Gálvez, Antonio

"Temas de teatro. Antonio Gálvez, fotógrafo de teatro", Hermann Bonnin, **22** (febrero 1967): 12-14.

García Alba, María Teresa

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

García Escudero, José María

"García Escudero, habla para *Yorick*", Gonzalo Pérez de Olaguer, **16** (junio 1966): 15.

García Lorca, Federico

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.
"Las mujeres en el teatro de Lorca (I)", Giovanni Cantieri, **21** (enero 1967): 6-8.
"Las mujeres en el teatro de Lorca y (II)", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 7-9.
"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

"Crítica de libros", **52** (abril-junio 1972): 68-69.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.
"Teatro sueco. Neruda-Lorca. Dos espectáculos teatrales a comienzos de 1974", **62-63** (abril-mayo 1974): 48-50.

García, Paco

"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.

García Pintado, Ángel

"Ángel García Pintado. Premio Guipúzcoa de Teatro de 1970", **43** (septiembre 1970): 59.
"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

García, Víctor

"Il Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.
"Nuria Espert habla de Jean Genet", **32** (marzo 1969): 41-42.

"Crítica teatral de Barcelona", **32** (marzo 1969): 55-56.

Garinei, Pietro

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

Garrido, José Manuel

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio *Yorick*, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.

Garsaball, Pau

"La nueva etapa del Teatro CAPSA", Gonzalo Pérez de Olaguer, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 66.
"*Yorick* pregunta: ¿existe una clientela fija en el Teatro Capsa? Responde Pau Garsaball", **52** (abril-junio 1972): 72-74.

Garson, Barbara

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Oscar Nevado, **24** (1967): 4-5.

Gas, Mario

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.
"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.
"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillaumet, **55-56** (diciembre 1972): 87-88.

Tango de Mario Gas, **59** (junio-julio 1973): 19-40.

"Glosario de las principales voces lunfardas utilizadas en el espectáculo *Tango*, de Mario Gas", **59** (junio-julio 1973): 81-82.

Gaskill, William

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.
"Desde Londres. Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbaeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

Gassman, Vittorio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.
"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.

Gassner, John W.

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Oscar Nevado, **24** (1967): 4-5.

Gatti, Armand

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.
"Teatro en la calle", Ramon Pouplana, **55-56** (diciembre 1972): 96-102.

Gay, John

"*L'opera de Quatre Sous*: la fábula y el éxito", Arturo Lazzari, **2** (abril 1965): 4-5.

Gelber, Jack

"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, **4** (junio 1965): 14.

Genet, Jean

"Escenarios del mundo. Lisboa. *Oración*, de Arrabal y *Bajo vigilancia*, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, **7** (septiembre 1965): 12-13.
"Jean Genet, el místico del mal", Enrique Sordo, **15** (mayo 1966): 12-13.
"Jean Genet, Nuria Espert y el espíritu del mal", Miguel Alcaraz, **32** (marzo 1969): 38-40.
"Nuria Espert habla de Jean Genet", **32** (marzo 1969): 41-42.
"El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de *Yorick* al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, **33** (abril 1969): 16-18.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.
"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)",

- César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56. "Las criadas y Nuria Espert", Roberto Alonso, **38** (febrero-marzo 1970): 13-14. "Crítica teatral de Barcelona", **32** (marzo 1969): 55-56.
- Ghelderode, Michel de**
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.
- Gide, André**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.
- Gil Novales, Ramón**
"La preocupación por España. Ramón Gil Novales", José María Rodríguez Méndez, **12** (febrero 1966): 11. "La hoya de Ramón Gil Novales", **12** (febrero 1966): 38 págs. "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18. "Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66. "El teatro en Barcelona. Hablan los jóvenes, en edad y espíritu", Antoni Plaia Mateu, **43** (septiembre 1970): 12-14.
- Gila, Miguel**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.
- Gilroy, Frank D.**
"Entrevista con Frank D. Gilroy", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2. "Cómo estrenar una comedia en Nueva York. Diario de Gilroy", **24** (1967): 7-8. "Se hablaba de rosas de Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.
- Ginzburg, Natalia**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.
- Giono, Jean**
"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.
- Giovanninetti, Silvio**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
- Giovannini, Sandro**
"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.
- Giradoux, Jean**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10. "Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **23** (marzo 1967): 18.
- Gispert, María Dolores**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.
- Gogol, Nicolai**
"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Oscar Nevada, **1** (marzo 1965): 7. "Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
- Goldoni, Carlo**
"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13. "Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18. "Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
- Gombrowicz, Witold**
"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17. "El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de Yorick al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, **33** (abril 1969): 16-18.
- Gómez, José Luis**
"Yorick zarandea a: José Luis Gómez", **60** ([1973]): 13-18. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.
- Gómez Manrique**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.
- Gomis, Ramón**
"Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaume Comellas, **55-56** (diciembre 1972): 115-117.
- González, Agustín**
"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.
- González Castillo, José**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.
- González Lencero, Carlos**
"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.
- González Vergel, Alberto**
"Oteló: la puesta en escena como lectura", Miguel Bilbao, **51** (enero-marzo 1972): 78-82. "Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.
- Goodrich, Frances**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- Gordon Craig, Edward**
"En la muerte de Gordon Craig: De ciertas tendencias perniciosas del teatro moderno. Escribe Gordon Craig", Gordon Craig, **17-18** (verano 1966): 26-28.
- Gorki, Máximo**
"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19. "Crítica teatral de Barcelona. En la Capilla Francesa. El viejo Gorki en un escenario barcelonés", Julio Manegat, **15** (mayo 1966): 18.
- Gottlieb, Saúl**
"¿Revolución en el Bronx?", Eleonore Lester, **35** (mayo 1969): 7-9.
- Granero, Emilio**
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
- Grassi, Paolo**
"Paolo Grassi. 18 años al frente del Piccolo Teatro de Milán", Juan Antonio Hormigón, **15** (mayo 1966): 14-15.
- Grau, Jacinto**
"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.
- Grau, Jorge**
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24. "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Jorge Grau", Juan Germán Schroeder, **51** (enero-marzo 1972): 74-76.
- Grau, Marta**
"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18. "Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24. "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Marta Grau y Arturo Carbonell", Juan Ger-
- mán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.
- Gredy, Jean-Pierre**
"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.
- Green, Julien**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.
- Greene, Graham**
"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.
- Grombrowicz, Witold**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.
- Grotowski, Jerzy**
"La gira de Grotowski por los Estados Unidos", María José Ragué Arias, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 54-56. "¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.
- Gruner, Wolfgang**
"La jaula de Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.
- Gual, Adrià**
"Editorial", **57-58** (enero-marzo 1973): 4. "Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19. "Justificación del Ciclo T.I. Centenario Adrià Gual", Josep A. Codina, **57-58** (enero-marzo 1973): 38-39. "Adrià Gual cinematografista", Miguel Porter Moix, **57-58** (enero-marzo 1973): 41-43. "Diálogos frustrados sobre unas disquisiciones estético-ideológicas no mantenidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", R. Poupilana Sole, **57-58** (enero-marzo 1973): 43-46. "Mi primera juventud", Joaquim Juliver, **57-58** (enero-marzo 1973): 46-47. "Adrià Gual, o la fe en la élite", Xavier Fàbregas, **57-58** (enero-marzo 1973): 48-49. "Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1913-1934", Hermann Bonnin, **57-58** (enero-marzo 1973): 50-53.

Guimerá, Angel

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

Guiltry, Sacha

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

H

Hackett, Albert

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Hall, Peter

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y *Hamlet*", José Luis Calvo, **9** (noviembre 1965): 15.

Handke, Peter

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.

"*Yorick* zarandea a: José Luis Gómez", **60** ([1973]): 13-18.
Gaspar de Peter Handke. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, **60** ([1973]): 19-34.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Hauptman, Gerhart

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

Hay, Julius

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

Hennequin

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.

Henriquez, Guillermo

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Heras, Francisco

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Talavera de la Reina. Génesis y modos de un teatro indepen-

diente: El Taller", Francisco Heras, **26** (1967): 5-6.

Herrero, Fernando

"Aventura en el espacio", Fernando Herrero, **47** (abril 1971): 27-40.

Higueras, Modesto

"*Auto de la compadecida*. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.

Hochhuth, Rolf

"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, **3** (mayo 1965): 14.
"Carta de Alemania", Kurt Lotnar Tank, **41-42** (julio-agosto 1970): 75.

Hoffmann, Theodor-Amadeus

"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, **28** (noviembre 1968): 14-17.

Hooks, Robert

"La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.

Howard, Donald

"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, **12** (febrero 1966): 14.

Huici Pérez, Eduardo

"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, **32** (marzo 1969): 11-13.

Hurtado, Diego

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Hussenot, Olivier

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.

Husson, Albert

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

Ibsen, Henrik

"Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.

Iglesias, Ignasi

"Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fábregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.

Ionesco, Eugène

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.
"París. Ionesco en la Comedie", **15** (mayo 1966): 16.
"Mi infierno", Eugène Ionesco, **15** (mayo 1966): 16.
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Iranzo, Antonio

"*Marat-Sade* en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.

Itallie, Jean-Claude van

"*The serpent* de Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **46** (marzo 1971): 16-27.

"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, **47** (abril 1971): 61-65.

"*The serpent* (continuación) de Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **47** (abril 1971): 65-72.

J

Jamiaque, Ives

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Jardiell Poncela, Enrique

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Jarry, Alfred

"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.

"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

Jellicoe, Ann

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.

Jiménez Romero, Alfonso

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que debie-

ran, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.

"Teatro Lebrijano, La Cuadra y Alfonso Jiménez aclaran sus posturas respecto a tres espectáculos que les implican", **57-58** (enero-marzo 1973): 95.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Jodorowsky, Alejandro

"Teatro pánico en París (Reproducimos este texto del SP)", **8** (octubre 1965): 8 y 17.
"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

Jones, Le Roi

"En la Carpa Hospitalet", Fernando Monegal, **47** (abril 1971): 82.

Joven, Antonio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Jover, Francisco

"Edipo en Hiroshima", Julio Manegat, **12** (febrero 1966): 17.

"El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de *Yorick* al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, **33** (abril 1969): 16-18.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

Joyce, James

"Crítica teatral de Barcelona", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 115-118.

Jullien, A.M.

"Teatro de las Naciones. Conferencia de prensa de A.M. Jullien", **2** (abril 1965): 15.

Justafre, Roger

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.

"*Yorick* promociona. Roger Justafre", Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 29-31.

K

Kafka, Franz

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

Kaiser, Georg

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Kanin, Garson

"Nació ayer", G. P. de O., **21** (enero 1967): 17.

Kantor, Tadeusz

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

Kepich, Tullio

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

Kipphardt, Heinar

"Libros", **21** (enero 1967): 18.

Kleist, Henrich von

"Zaragoza. Hacia un Teatro Estable", J. J. Morato, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 73-74.

Kopit, Arthur

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Óscar Nevado, **4** (junio 1965): 14.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

L

Labiche, Eugène

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Lahr, John

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

Lain Entralgo, Pedro

"Instruir deleitando", Manuel Jiménez de Parga, **13** (marzo 1966): 4.

"Entre nosotros. Visto desde la butaca", María Luz Morales, **13** (marzo 1966): 5.

"La extraña actitud ante la obra de Lain Entralgo", Xavier Regás, **13** (marzo 1966): 10.

"La obra de Lain juzgada por su intérprete", Daniel Dicenta, **13** (marzo 1966): 10.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18.

Entre nosotros de Pedro Lain Entralgo, **13** (marzo 1966): 26 págs.

"Ensayo. Introducción a la fisiología de la comunicación interpersonal", José María Loperena, **13** (marzo 1966): 6-7 y 9.

"Ensayo de autovisión y el alguacil alguacilado", Lain Entralgo, **13** (marzo 1966): 8-9.

Lainez, José

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Lambert, Jean-Claence

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, **27** (1968): 16-17.

"Bris/Collage/K. Un sueño colectivo", Jean-Claence Lambert, **27** (1968): 18.

Bris / Collage / K de Jean-Claence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.

Latz, Dolly

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Dolly Latz", Juan Germán Schroeder, **55-56** (diciembre 1972): 106-107.

"Mano a mano. Dolly Latz", Del Arco, **55-56** (diciembre 1972): 108-109.

"El sentido poético de Dolly Latz", Elisabeth Mulder, **55-56** (diciembre 1972): 109-110.

"Dolly Latz y los héroes", María Luz Morales, **55-56** (diciembre 1972): 111-112.

Lavelli, Jorge

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.

Lawrence, Jerome

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

Lilar, Suzanne

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.

Lindberg, Per

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

Living, Henry

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Loos, Anita

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Lope de Vega, Félix

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18.

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.

"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Loperena, José María

"En torno al último Premio Lope de Vega. *Epitafio para un soñador*", Adolfo Prego, **1** (marzo 1965): 14-15.

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Epitafio para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, **1** (marzo 1965): 16-18.

"La tribuna del lector. El crítico es usted", **2** (abril 1965): 2.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

"Hacia un nuevo teatro. Consideraciones de un Director de escena (I)", José María Loperena, **9** (noviembre 1965): 6-7.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

"Ensayo. Introducción a la fisiología de la comunicación interpersonal", José María Loperena, **13** (marzo 1966): 6-7 y 9.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

"José M^a Loperena. Director del Teatro Nacional de Barcelona", **27** (1968): 4-8.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

López Aranda, Ricardo

"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.

"Teatro en T.V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

López, María

"La crítica madreña ha dicho de *Proceso por la sombra de un burro*", **19** (octubre 1966): 10.

"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

López Mozo, Jerónimo

"Notas sobre mi obra *Los novios*", Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 10.

"Mi montaje de *Los novios*", Joaquín Arbide, **21** (enero 1967): 11.

"Notas a la dirección de *Moncho y Mimi*", Francisco José Nieto, **26** (1967): 10.

Moncho y Mimi de Jerónimo López Mozo, **26** (1967): 15 págs.

"Jerónimo López Mozo", Ramón Pouplana, **40** (mayo-junio 1970): 62.

"Una escena de *Matadero solemne*", de López Mozo. (Último Premio Carlos Arniches)", **40** (mayo-junio 1970): 63-64.

"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

Lorenzo, Manuel

"Algunas cuestiones en torno al teatro gallego", Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 14-18 y 43-45.

"Manuel Lorenzo. *Tres hermanas tontas*", M. L., **53** (julio-agosto 1972): 46.

Tres hermanas tontas de Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 47-50.

Loyola, Javier

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Luca de Tena, Cayetano

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Luca de Tena, Torcuato

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Luke, Peter

"Madrid. *Hadrian VII*", M^a José Ragué, **34** (mayo 1969): 68.

Lunatcharsky, Anatol V.

"Libros. Maiakovsky-Lunatcharsky", A. Hernández, **59** (junio-julio 1973): 67-69.
"Crítica de libros", **52** (abril-junio 1972): 68-69.

LL**Llopis, Jorge**

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.

Llovet, Enrique

"*Tartufo*, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet", Roberto Alonso, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 60.

"*Tartufo*. Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

M**Macías, Fernando**

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.

"*Yorick* pregunta, responde F. Macías", **57-58** (enero-marzo 1973): 13-15.

El velatorio de Fernando Macías, **57-58** (enero-marzo 1973): 19-33.

MacLeish, Archibald

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

Madariaga, Salvador de

"Editoriales", **28** (noviembre 1968): 4.

"La don-Juanía o seis don Juanes y una dama", Salvador Madariaga, **28** (noviembre 1968): 23-38.

Madern, José María

"Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.

La camisa de nilón de José M^a Madern, **39** (abril 1970): 29-47.

"*La camisa de nylon* y *Espetáculo Collage*", María Luisa Olivada, **39** (abril 1970): 68.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

Magriñá, Juan

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Maiakovski, Vladimir

"Maiakovski, exponente de la lírica soviética", C. Martí Farre, **3** (mayo 1965): 6.

"*La chinche*. (Artículo escrito por Maiakovski antes del estreno)", **3** (mayo 1965): 7.

"Notas sobre.. Vladimir Maiakovski (1893-1930)", **3** (mayo 1965): 10.

La chinche de Vladimir Maiakovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, **3** (mayo 1965): 24 págs.

"Libros. Maiakovsky-Lunatcharsky", A. Hernández, **59** (junio-julio 1973): 67-69.

Malonda, Antonio

"*Marat-Sade* en España. El equipo de cuerdos", **28** (noviembre 1968): 40-42.

"Ahondando por España. Bululú", **28** (noviembre 1968): 53-54.

Malla, Gerardo

"*Marat-Sade* en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.

Manhoff, Bill

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Marc'O

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

"Escenarios del mundo. París. Habla Marc'O", J.M.M., **2** (abril 1965): 15.

Marceau, Marcel

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.

"Marcel Marceau", G. P. de O., **21** (enero 1967): 17.

"La Escuela Internacional de Pantomima de Marcel Marceau", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 9.

March, María Teresa

"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, **32** (marzo 1969): 11-13.

Margallo, Juan

"Con los de Tábano, horas antes de estrenar en Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 25-26.

Marín, Guillermo

"Al margen del teatro. Discos. Fragmentos teatrales", Gopeo, **7** (septiembre 1965): 2.

Marlowe, Christopher

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Marrodán, Mario A.

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

Marsans, Jean

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.

Marsillach, Adolfo

"Hoy nos visita: Adolfo Marsillach", Gonzalo Pérez de Olaguer, **3** (mayo 1965): 8-9.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **14** (abril 1966): 17.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **28** (noviembre 1968): 22.

"*Marat-Sade* en España. El equipo de cuerdos", **28** (noviembre 1968): 40-42.

"Marsillach, otra vez: Biografía", **31** (febrero 1969): 51.

"Biografía. Escribe: Adolfo Marsillach", **31** (febrero 1969): 52-53.

"Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

"*Tartufo*, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet", Roberto Alonso, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 60.

"*Tartufo*. Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

"Noticias", **60** ([1973]): 47-54.

Martín Descalzo, José Luis

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.

Martín Elizondo, José

"Los amigos del Teatro Español de Toulouse. José Martín Elizondo", Jordi Teixidor, **52** (abril-junio 1972): 62-64.

Martín Recuerda, José

"Como las secas cañas del camino", José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 17.

Como las secas cañas del camino de José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 31 págs.

"La Cátedra Juan del Enzina en la Universidad de Salamanca", **55-56** (diciembre 1972): 94-95.

Martínez Ballesteros, Antonio

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Antonio Martínez Ballesteros", Ramón Poupiana, **39** (abril 1970): 9-11.

"Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.

"A propósito de un texto y un montaje", Pablo Zabalbaeascoa, **39** (abril 1970): 16-18.

La opinión de Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 49-56.

Los esclavos de Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 57-65.

"Con Antonio Martínez Ballesteros, la circunstancia", **39** (abril 1970): 67.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

Martínez Mediero, Manuel

La gaviota y el mar de Manuel Martínez Mediero, **25** (1967). "Aproximación al teatro de Manuel Martínez Mediero", Xavier Fábregas, **25** (1967): 11-12.

"Martínez Mediero en la hora presente", **38** (febrero-marzo 1970): 10-11.

"Canciones para *El último gallinero*", Jesús Delgado Valhondo, **38** (febrero-marzo 1970): 11.

"Alrededor de *El convidado*", Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 12.

El último gallinero de Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 15-46.

El convidado de Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 47-53.

El regreso de los escorpiones de Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 19-50.

"Manuel Martínez Mediero", **52** (abril-junio 1972): 51.

"Los tres M. Martínez Mediero", Luis María Iturri, **52** (abril-junio 1972): 52.

"El porqué de *El regreso de los escorpiones*", Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 53-54.

"*El último gallinero*, en Madrid", Fernando Benítez Cano, **52** (abril-junio 1972): 54-56.

"*El convidado*, en Badajoz y en Madrid", Manuel Pacheco, **52** (abril-junio 1972): 56-57.

"Dialogando con M. Martínez Mediero", **52** (abril-junio 1972): 58-59.

"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

Martínez Solbes, Federico

"Apuntes biográficos de Federico Martínez Solbes. Premio Alcoy 1973", **64** (junio-julio 1974): 10-11.

"*Yorick* pregunta, responde Martínez Solbes", **64** (junio-julio 1974): 12-13.

"Breve balance del Ciutat d'Alcoi. Martínez Solbes o la intuición", Joan Anton Benach, **64** (junio-julio 1974): 14-16.

Demasiadas variaciones para una almohada de Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 35-60.

Moltes variacions per un coixí, Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 61-85.

Matea, Antonio

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

Mateu, Rosa

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Matilla, Luis

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.

"*Yorick* promociona. Luis Matilla", Ramón Poupiana, **41-42** (julio-agosto 1970): 54-56.

El piano de Luis Matilla, **41-42** (julio-agosto 1970): 57-68.

"Aclarando una prohibición a la Escuela Adrià Gual", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

Maura, Julia

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.

Mauriac, Claude

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

Mauricio, Julio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

McCullers, Carson

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

Melendres, Jaime

"Jaime Melendres, Premio Josep Maria de Sagarra", **21** (enero 1967): 9.

"Premis Reus de Teatre", Joan Anton Benach, **41-42** (julio-agosto 1970): 70-71.

"¿Por qué *Meridianos y Paralelos*?", **45** (enero-febrero 1971): 4.

"Jaime Melendres un economista que se pasa al teatro", Antoni Plaia Mateu, **45** (enero-febrero 1971): 14-16.

Meridianos y Paralelos de Jaime Melendres. Traducción de Jordi Teixidor, **45** (enero-febrero 1971): 19-57.

"*Yorick* promociona. Jaime Melendres", Ramón Poupiana,

45 (enero-febrero 1971): 17-19 y 59.

Méndez Herrera, José

"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, **20** (noviembre 1966): 14-15.

Meyerhold, Vsevolod Emilievic

"Crítica de libros", **46** (marzo 1971): 28.

Michael / Lindberg, Per

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Middleton, Thomas

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

Mihura, Miguel

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", **32** (marzo 1969): 55-56.

"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

Miller, Arthur

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Al margen del teatro. Libros", Gopeo, **11** (enero 1966): 2.

"Las cinco calles en que comienza y termina una vida. El teatro americano", Arthur Miller, **11** (enero 1966): 14-15.

"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.

Miller, Michael

"Broadway, off Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.

Ministral Masia, Jaime

"En torno a *Proceso a la vida*. Notas a modo de ensayo", Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 9-11.

Proceso a la vida de Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 39 págs.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

Minoves, J. M^a

"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre

per a nois i noies de C.F.", Ramón Poupiana, **47** (abril 1971): 5-11.

Miralles, Alberto

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

"Grupo Experimental Cátaro", Juan Potau, **29** (diciembre 1968): 50-51.

"Madrid: los cátaros en el Nacional de C. y E.", Roberto Alonso, **30** (enero 1969): 78.

Catarofausto de Alberto Miralles, **34** (mayo 1969): 39-42.

"*Yorick* promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.

"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.

"*La camisa de nylon y Espectáculo Collage*", María Luisa Olivada, **39** (abril 1970): 68.

"Primer Ciclo de Teatro Español Actual", Alberto Miralles, **40** (mayo-junio 1970): 64.

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles,

45 (enero-febrero 1971): 61-66.

45 (enero-febrero 1971): 61-66.

Miras, Domingo

"Con Domingo Miras, ganador del II Premio Diego Sánchez", **64** (junio-julio 1974): 30-31.

Miró, Pilar

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.

Mithois, Marcel

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

Molière, Jean Baptiste Poquelin

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

"*Tartufo*", de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet", Roberto Alonso, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 60.

"*Tartufo*". Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.

Molina, F.

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

Monegal, Fernando

Cada dia difuntos de Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 39-44.

La treta de Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 45-49.

"Yorick promociona. Fernando Monegal", Miguel Alcaraz, **36** (verano 1969): 51-53.

Monleón, José

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

"Cinco preguntas a José Monleón", **47** (abril 1971): 21.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

Montanyes, Josep

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

"El Centre d'Estudis d'Expressió y su escuela de teatro", **36** (verano 1969): 58-59.

"La expresión corporal como armazón del teatro de vanguardia", José Montanyes, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 16-17.

"27 preguntas a José Montanyes y a Alberto Boadella", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 19-22.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

"Origen y composición del Oratorio per un home sobre la terra", Jaume Vidal Alcover, **51** (enero-marzo 1972): 17-18.

"Oratorio per un home sobre la terra", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

"Los actores de Horta", Maria Aurèlia Capmany, **51** (enero-marzo 1972): 59-61.

"Los chicos esos... los de Horta", José Martí Gómez, **51** (enero-marzo 1972): 69-71.

"Dos críticas de Oratori...", Lorenzo López Sancho y J.A. Benach, **51** (enero-marzo 1972): 72-73.

Montherlant, Henry de

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

Montsalvatge, Javier

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.

Monzón Villarrubia, Amalio

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

Morales, María Luz

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

Morera, José María

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Mrozek, Sławomir

"Alemania. Otra vez Mrozek", **30** (enero 1969): 74.

Muntañola, Joaquín

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.

Muntañola, Manolo

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Muñiz, Carlos

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

Don Godofredo y su Lacayo de Carlos Muñiz, **23** (marzo 1967): 8 págs.

Muñoz Pujol, José María

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

Muñoz Seca, Pedro

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

Murdoch, Iris

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

N**Nadal, Elisenda**

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.

Narros, Miguel

"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

"La crítica madrileña ha dicho de *Proceso por la sombra de un burro*", **19** (octubre 1966): 10.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.

"Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", Emilio Hernández-Soriano, **29** (diciembre 1968): 43-45.

"¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más", Juan Antonio Hormigón, **60** ([1973]): 67-69.

Naughton, Biel

"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro 'off' Broadway", Oscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.

Navarro, Magdalena

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

Neck, Julien

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

Nel-lo, Francesc

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

"Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", **32** (marzo 1969): 16-18.

Neruda, Pablo

"Teatro sueco. Neruda-Lorca. Dos espectáculos teatrales a comienzos de 1974", **62-63** (abril-mayo 1974): 48-50.

Nico Pepe

"Ahondando por España", **38** (febrero-marzo 1970): 69.

Nicoll, Allardyce

"Al margen del teatro. Libros, Concursos", **2** (abril 1965): 19.

Nieva, Francisco

"*Marat-Sade* en España. El equipo de cuerdos", **28** (noviembre 1968): 40-42.

"Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.

"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Francisco Nieva, **33** (abril 1969): 19-32.

"*Tartufo*. Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.

Noe, Ana María

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Nogués, Antonio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.

Nonell, Lluís

"Crítica. *Fi de setmana amb Senyora*", Joan Anton Benach, **45** (enero-febrero 1971): 89.

Núñez, Julio

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

O**O'Casey, Sean**

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.

O'Connor, Patricia

"Entrevista con Patricia O'Connor de la Universidad de Cincinnati", Vicente Romero, **60** ([1973]): 37-38.

O'Neill, Eugene

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

Obaldía, René de

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.

Olaya, Martí

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

"Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", **32** (marzo 1969): 16-18.

"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 5-11.

Oliva, César

"Notas al montaje de *La corrida de toros*", César Oliva, **44** (diciembre 1970): 59-61.

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

"El proceso de creación de *El Fernando*", César Oliva, **55-56** (diciembre 1972): 5-9.

"T. U. de Murcia", **55-56** (diciembre 1972): 10.

Olivares Periu, Vicente L.

"Encuesta al teatro independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Mesa redonda: el nuevo autor español", **34** (mayo 1969): 23-26.

Olivé, Joan

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Oliveda, M. Luisa

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

Burlas, sueños y alegorías, Adaptación de M^a Luisa Oliveda y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

Oliver, Joan

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Olmo, Lauro

"Entrevista con Lauro Olmo. Sí: el teatro es el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social", Francisco Jover, **2** (abril 1965): 8-9.

"Escribe Lauro Olmo", **28** (noviembre 1968): 47-48.

"Lauro Olmo, víctima de la necesidad del mito", **28** (noviembre 1968): 48.

"El mercadillo utópico", Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 19-27.

"Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo-Tarragona", Lauro Olmo, **40** (mayo-junio 1970): 51-57.

Olsina, Bartolomé

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Ortenbach, Enrique

Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", **7** (septiembre 1965): 35 págs.

"A propósito de las *Historias de Gaspar de Porres*", Enrique Ortenbach, **7** (septiembre 1965): 6-7.

"Demasiadas cosas prohibidas", F. Jover, **21** (enero 1967): 17.

"Libros", **21** (enero 1967): 18.

Osborne, John

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbaeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Osuna, José

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

"¿Quién teme a Virginia Woolf? y sus personajes", José Osuna, **24** (1967): 9-10.

P**Pacheco Vidal, Miguel**

"Navidad para todos", Miguel Pacheco Vidal, **34** (mayo 1969): 33-38.

"Yorick promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.

Una posibilidad. Prolegómeno nº 11 de Miguel Pacheco Vidal, **41-42** (julio-agosto 1970): 33-37.

Palanca i Roca, Francesc

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.

Palmstierna, Gunilla

"Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.

Papatikis, Nico

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.

Parenti, Franco

El dedo en el ojo de Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Parke, Lawrence

Minus One de Lawrence Parke. Traducción: Elena Cabrera y Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 27-42.

"Nancy: un escándalo llamado *Minus One*", Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 43.

Paso, Alfonso

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 18.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **30** (enero 1969): 71-72.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

"Réplica a un artículo de Paso aparecido en *El Alcazar*. Digo yo que... Carta a Rafael", **57-58** (enero-marzo 1973): 93-94.

Paso, Antonio

"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.

Pedrolo, Manuel de

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ((1973)): 58-66.

Pemán, José María

"Auto de la compadecida. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.

Auto de la compadecida de Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.

Peñañiel, Luis

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

Peral, José Antonio

"Yorick pregunta, responde José A. Peral", **54** (septiembre-octubre 1972): 13-15.

Perales, José Antonio

"Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramón Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.

Pérez Casaux, Manuel

"Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

La familia de Carlos Cuarto de Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 19-50.

La Familia de Carlos IV, de Manuel Pérez Casaux, en el VII Premio Nacional de Teatro. Sitges-73", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 67.

"Yorick pregunta, responde Manuel Pérez Casaux", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 68-69.

"Buero Vallejo opina sobre *La familia de Carlos IV*", Antonio Buero Vallejo, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 70-71.

"Puntos de vista sobre el análisis de Buero Vallejo", Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 72.

"Notas de Pérez Casaux para un posible montaje de *La familia de Carlos IV*", M.P.C., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 73.

Pérez de Olaguer, Gonzalo

"El Grupo Teatral Bambalinas. *El Correo Catalán*", José María Junyent, **3** (mayo 1965): 9.

"El Grupo Teatral Bambalinas. *El Noticiero Universal*", Julio Manegat, **3** (mayo 1965): 9.

"Crítica teatral de Barcelona. En la Capilla Francesa. El viejo Gorki en un escenario barcelonés", Julio Manegat, **15** (mayo 1966): 18.

"Espectáculo Arrabal. Extractos de críticas", **17-18** (verano 1966): 33.

"Un Premio Nacional de Teatro para *Yorick*", 45 (enero-febrero 1971): 4.

Pérez Galdós, Benito

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Pérez Ramiro, Antonio

"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Playa, 32 (marzo 1969): 11-13.

Petit, Víctor

"El teatro en Barcelona. Hablan los jóvenes, en edad y espíritu", Antoni Playa Mateu, 43 (septiembre 1970): 12-14.

Picas, Jaime

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.

Picasso, Pablo

"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, 27 (1968): 16-17.

El deseo cogido por la cola de Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, 27 (1968): 41-53.

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Pinget, Robert

"Los Goliardos, un nuevo Teatro de Cámara a través de su director Ángel Facio", José F. Arroyo, 11 (enero 1966): 12-13.

Pinter, Harold

"Notas sobre... Harold Pinter", 2 (abril 1965): 11.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 4 (junio 1965): 16-19.

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, 10 (diciembre 1965): 15.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 17-18.

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.

"Crítica de libros", 55-56 (diciembre 1972): 118-119.

Piñera, Virgilio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 39 (abril 1970): 75-78.

Pirandello, Luigi

"París", José M^a Madern, 3 (mayo 1965): 15.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 26 (1967): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 34 (mayo 1969): 73-76.

Piscator, Edwin

"En la muerte de Piscator. El incómodo Erwin Piscator", Ricardo Salvat, 14 (abril 1966): 4-6.

"Notas sobre... Erwin Piscator", 14 (abril 1966): 6.

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, 30 (enero 1969): 5-15.

Pitarra, Serafi

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Planella, Pere

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Población Knappe, Pablo

"Entrega de los Premios de Teatro *El Espectador y la crítica*", Carlos Martín, 47 (abril 1971): 59.

Poblet, José María

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 17-18 (verano 1966): 29-31.

Polí, Paolo

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, 9 (noviembre 1965): 12-13.

Polls, Esteban

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 10 (diciembre 1965): 17-19.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Pons, Ventura

"El teatro en Barcelona. Hablan los jóvenes, en edad y espíritu", Antoni Playa Mateu, 43 (septiembre 1970): 12-14.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 53 (julio-agosto 1972): 75-81.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Porcel, Baltasar

"Libros", Gopeo, 16 (junio 1966): 18.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 16-17.

Porta Rosés, Ventura

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 34 (mayo 1969): 73-76.

Portés, Álvaro

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Portolés, Luis
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Potau Martínez, Juan

"*Yorick* promociona", Miguel Alcaraz, 34 (mayo 1969): 5-22.
La quimera de Juan Potau Martínez, 34 (mayo 1969): 55-58.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", 39 (abril 1970): 6.

"Encuesta al autor", 39 (abril 1970): 14-15.

Burlas, sueños y alegorías. Adaptación de M^a Luisa Oliveda y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, 36 (verano 1969): 19-38.

Pozón, M.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Prego, Adolfo

"Crónica de Madrid", Víctor Auz, 1 (marzo 1965): 10.

"En torno al último Premio Lope de Vega. *Epitafio para un soñador*", Adolfo Prego, 1 (marzo 1965): 14-15.

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Epitafio para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, 1 (marzo 1965): 16-18.
Epitafio para un soñador de Adolfo Prego, 1 (marzo 1965): 32 págs.

"Justicia popular a la intemperie", Francisco Jover, 5-6 (julio-agosto 1965): 23.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, 7 (septiembre 1965): 16-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 34 (mayo 1969): 73-76.

Prevert, Pierre

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", 31 (febrero 1969): 7-10.

Puig, María Teresa

"Mesa redonda en el Instituto del Teatro", 27 (1968): 10-12.

Puigros, Antonio

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, 41-42 (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Puigserver, Fabià

"*Tot amb patates* y un concepto sobre la escenografía", Fabià Puigserver, 33 (abril 1969): 13.

"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, 33 (abril 1969): 4-8.

Purdy, James

"El último Albee", 13 (marzo 1966): 18.

Q

Quevedo y Villegas, Francisco de

"El buscón Quevedo. Vigencia de un español tremendista del Siglo de Oro", Juan Potau, 36 (verano 1969): 12-14.

"Quevedo y Pequeño Teatro", María Luisa Oliveda, 36 (verano 1969): 15.

"*Burlas, sueños y alegorías*. En el meollo", Ray Ferrer, 36 (verano 1969): 16-18.

Burlas, sueños y alegorías. Adaptación de M^a Luisa Oliveda y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, 36 (verano 1969): 19-38.

Quinto, Agustín de

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 11 (enero 1966): 17-18.

Quinto, José María de

"Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, 4 (junio 1965): 3-5.

R

Rabal, Francisco

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Rabb, Ellis

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de

- Arte de Moscú", Óscar Neva-
do, 1 (marzo 1965): 7.
- Racine, Jean**
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 11 (enero
1966): 17-18.
- Raffa, Piero**
"Libros. Vanguardismo y rea-
lismo", 31 (febrero 1969): 16.
- Ramírez, Elisa**
"Diego Serrano, solicita obras",
44 (diciembre 1970): 74.
- Rayburn, Joyce**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-
56 (diciembre 1972): 123-130.
- Reamy, Tom**
"Llega la cía. de teatro Pande-
monium", Tom Reamy, 41-42
(julio-agosto 1970): 12-14.
- Regás, Oriol**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 47
(abril 1971): 79-81.
- Regás, Xavier**
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 12 (febrero
1966): 16-17.
- Régio, José**
"Notas sobre... El teatro portu-
gués contemporáneo", Luiz
Francisco Rebello, 16 (junio
1966): 4-5.
- Reinoso, José Luis**
"Teatro popular de Ponteve-
dra", Gonzalo Pérez de Ola-
guer, 33 (abril 1969): 52-53.
- Rellán, Miguel Ángel**
"Historia del vagabundo feliz",
Miguel Ángel Rellán y Nina
Salvatierra, 32 (marzo 1969):
19-34.
- Resnik, Muriel**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-
42 (julio-agosto 1970): 77-80.
- Riaza, Luis**
"El Premio Sitges de teatro", 28
(noviembre 1968): 60-62.
"Tras el Festival de Teatro, Sit-
ges 1970", G.P.O., 44 (diciem-
bre 1970): 17-18.
"Encuesta a los ocho autores
de *El Fernando*", 55-56
(diciembre 1972): 11-18.
- Ribas, Antoni**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 45
(enero-febrero 1971): 87-90.
- Ribas, Elisenda**
"El tímpano roto", Juan Ger-
mán Schroeder, 31 (febrero
1969): 48-50.
- Ribas, María Juana**
"Miscelánea teatral 1945-
1960", Juan Germán Schroe-
der, 49-50 (octubre-diciembre
1971): 18-24.
- Rice, Elmer**
"Elmer Rice ha muerto",
Miguel Alcaraz, 24 (1967): 2.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 40
(mayo-junio 1970): 67-70.
- Richardson, John**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 23
(marzo 1967): 18.
- Richart, Rafael**
"Miscelánea teatral 1945-
1960", Juan Germán Schroe-
der, 49-50 (octubre-diciembre
1971): 18-24.
- Robles Piquer**
"Robles Piquer: 178.817.400
ptas. de ayuda al teatro, desde
1963", 27 (1968): 55-57.
- Rocca, Robert**
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 13 (marzo
1966): 16-18.
- Roda, Frederic**
"Conversación en torno a *Tot
amb patates* y al teatro inde-
pendiente", Juan Potau, 33
(abril 1969): 4-8.
"Editorial", 34 (mayo 1969): 4.
"El futuro de lo que fue el
T.E.U.", Jaume Guillaumet, 55-
56 (diciembre 1972): 87-88.
- Rodríguez Méndez, José María**
"En torno al estreno de *La ven-
dimia de Francia*. Comentarios
de dirección", Pablo Zalbalbe-
ascoa, 2 (abril 1965): 10.
La vendimia de Francia de
José María Rodríguez Méndez,
2 (abril 1965): 32 págs.
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 3 (mayo 1965):
17-19 y 9.
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 4 (junio 1965):
16-19.
"En torno a un inoportuno artí-
culo", Francisco Jover, 16
(junio 1966): 3-4.
La Andalucía de los Quintero,
José María Rodríguez Méndez,
29 (diciembre 1968): 29-39.
"Mesa redonda: el nuevo autor
español", 34 (mayo 1969): 23-
26.
"Crítica de libros", 55-56
(diciembre 1972): 118-119.
- Rojas, Fernando de**
"Crítica teatral de Barcelona.
Festivales de España en el
Teatro Griego de Montjuich",
Enrique Sordo, 7 (septiembre
1965): 16-19.
- Romeu, Javier**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de
Cavall Fort marcó un descen-
so sobre sus precedentes",
Salvador Corberó, 32 (marzo
1969): 14-15.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 33
(abril 1969): 55-59.
- Ronconi, Luca**
"31 Festival Internacional de
Venecia", Gonzalo Pérez de
Olaguer, 54 (septiembre-octu-
bre 1972): 5-9.
- Roura, Francesc**
"Crítica. *Fi de setmana amb
Senyora*", Joan Anton Benach,
45 (enero-febrero 1971): 89.
- Rousseau, H.**
"XI Ciclo del Teatro Latino". No
a la anarquía actual", Gonzalo
Pérez de Olaguer, 28 (noviem-
bre 1968): 63-68.
- Roussin, André**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 33
(abril 1969): 55-59.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 39
(abril 1970): 75-78.
- Roussin, Silvia**
"Marat-Sade en España. Los
representantes del progreso",
28 (noviembre 1968): 45.
- Rozewicz, Tadeusz**
*El archivo de Tadeusz Roze-
wicz*. Traducción de Sergio
Pitol y Zofia Szleyen, 20
(noviembre 1966): 18 págs.
- Rueda, Lope de**
"XI Ciclo del Teatro Latino". No
a la anarquía actual", Gonzalo
Pérez de Olaguer, 28 (noviem-
bre 1968): 63-68.
"Historias de Juan de Buenal-
ma: el acercamiento al pue-
blo", Los Goliardos, 30 (enero
1969): 16-18.
Historias de Juan Buenalma
de Lope de Rueda, en versión
de Los Goliardos, 30 (enero
1969): 35-66.
- Ruiz de Alarcón, Pedro**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 31
(febrero 1969): 63-66.
- Ruiz Iriarte, Víctor**
"Crítica teatral de Barcelona.
Lo que se ha estrenado en el
mes de marzo", Enrique Sor-
do, 2 (abril 1965): 17-19.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 38
(febrero-marzo 1970): 71-74.
- Rulfo, Juan**
"En la Carpa Hospitalet", Fer-
nando Monegal, 47 (abril
1971): 82.
- Rusiñol, Santiago**
"Crónica desde Madrid", Ricar-
do Rodríguez Buded, 20
(noviembre 1966): 19.
"Barcelona. Salvat y la Adrià
Gual, en el Teatro Romea",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 21
(enero 1967): 16-17.
- Ruzante**
"Escenarios del mundo. Italia.
Tres éxitos y un fracaso", Pierlui-
gi Bianchi, 11 (enero 1966): 16.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 60
([1973]): 58-66.

S

- Sagarra, Joan de**
"Las razones de Ricard Salvat.
Unas cartas que no fueron
publicadas en *Destino* y *Foto-
gramas*", 44 (diciembre 1970):
75-82.
"El futuro de lo que fue el
T.E.U.", Jaume Guillaumet, 55-
56 (diciembre 1972): 87-88.
- Sagarra, Josep Maria**
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 51
(enero-marzo 1972): 76-77.
- Sainz, Tina**
"Lauro Olmo, víctima de la
necesidad del mito", 28
(noviembre 1968): 48.
"El actor y su preparación",
Antonio Rodes, 61 (diciembre-
enero 1973-1974): 64-65.
- Sala, Sagrario**
"Encuesta a los actores del
teatro independiente", 25
(1967): 14-15.
- Salacrou, Armand**
"Crítica teatral de Barcelona",
Alberto Miralles, 23 (marzo
1967): 18.
- Salcedo, Emilio**
"Al margen del teatro. Libros",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 1
(marzo 1965): 19.
- Salom, Jaime**
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, 10 (diciembre
1965): 17-19.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, 31
(febrero 1969): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.

Salvador Blanes, Diego

"Notas a un autor. Diego Salvador", Ramón Pouplana, **46** (marzo 1971): 29-32.
La mujer y el ruido de Diego Salvador Blanes, **46** (marzo 1971): 35-69.

Salvador, Tomás

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja..", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.

Salvat, Ricard

"Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

"Salvador Espriu y Ricardo Salvat: una aportación cultural", Gonzalo Pérez de Olaguer, **9** (noviembre 1965): 3-4.

"Cinco años: Ricardo Salvat y su Escuela", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 4-5.

"Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur y un poco de miedo* y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.

"Ricardo Salvat... un hombre de teatro", Alberto Miralles, **10** (diciembre 1965): 14.

"Boris Vian. La crítica dijo...", **11** (enero 1966): 8.

"Mi puesta en escena de *Los constructores de imperios*", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 9.

"Encuesta al teatro independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Precisiones sobre una entrevista", Ricardo Salvat, **16** (junio 1966): 17.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

"Teatro Nacional de Barcelona", **43** (septiembre 1970): 70-72.

"El Canto del cisne de La Bienale di Venezia", Jaume Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Foto-*

gramas", **44** (diciembre 1970): 75-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.

"Con Ricard Salvat, director del Teatro Nacional de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 5-13.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

"Crítica teatral de Barcelona", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 115-118.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Salvatierra, Nina

Historia del vagabundo feliz de Miguel Angel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Sánchez de Badajoz, Diego

"Algunas notas imprecisas para conocer a Diego Sánchez de Badajoz", M. Martínez Mediero, **57-58** (enero-marzo 1973): 16-18 y 35-36.

Sanmartín, José Domingo

"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.

Sanou, Josefina

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

Sans, Santiago

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Encuesta al Teatro Independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillamet, **55-56** (diciembre 1972): 87-88.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Santaolalla, Marta

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Santareno, Bernardo

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

"Valores sociológicos en mi teatro", Bernardo Santareno, **16** (junio 1966): 7.

El pecado de Juan Agonía de Bernardo Santareno. Traducción de Victor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.

Santiago Juárez, Antolín de

"Antolín de Santiago Juárez. Delegado del Ministerio de Información y Turismo", **29** (diciembre 1968): 54 y 62.

Santolaya, José

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.

Santos, Carles

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Sartre, Jean Paul

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

Sastre, Alfonso

"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.

"Hombres de teatro: Alfonso Sastre", Alberto Miralles, **11** (enero 1966): 11.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

Scarnacchi, G.

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Schaaff, Sergi

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.

Schechner, Richard

"Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 63.

Schisgal, Murray

"Murray Schisgal. Un autor norteamericano de hoy, habla sobre su Teatro", **13** (marzo 1966): 13.

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.

Schlegel, Hans

"Gentes que dejaron huella. Hans Schlegel", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 68-69.

Schmid, Gustavo

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Schroeder, Juan Germán

"Reseñas crítica de *La muerte burlada*", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 10.

La muerte burlada de Juan Germán Schroeder, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 23-38.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

"Teatro Nacional de Barcelona", **43** (septiembre 1970): 70-72.

"Juan German Schroeder", Antonio Buero Vallejo, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 12-15.

"Carta a Juan Germán Schroeder", E. Jardiel Poncela, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 16.

"Carta a Juan Germán Schroeder", Luis Romero, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 17.

"Carta a Juan Germán Schroeder", Carmen Laforet, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 17.

La esfinge furiosa de Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 27-50.

"Editorial", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 4.

"La nueva escuela", Domingo Pérez Mink, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 5-11.

"Trabajos realizados por Juan Germán Schroeder", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 6-12.

La esfinge furiosa. Análisis de una obra, Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 51-55.

"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillamet, **55-56** (diciembre 1972): 87-88.

"¿Cómo orientar una adaptación?", Juan Germán Schroeder, **45** (enero-febrero 1971): 79-80.

Segarra, Josep Maria

"El típano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

Oratorio per un home sobre la terra de Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

"Dos críticas de *Oratori...*", Lorenzo López Sancho y J.A. Benach, **51** (enero-marzo 1972): 72-73.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

"Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", **32** (marzo 1969): 16-18.

"Los actores de Horta", María Aurèlia Capmany, **51** (enero-marzo 1972): 59-61.

"Los chicos esos... los de Horta", José Martí Gómez, **51** (enero-marzo 1972): 69-71.

Séneca

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

Serra Filgueira, Manuel

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

Serrano, Diego

"Diego Serrano, solicita obras", **44** (diciembre 1970): 74.

Serrano, Julieta

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Shakespeare, William

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y *Hamlet*", José Luis Calvo, **9** (noviembre 1965): 15.

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

"Carta de Italia. 'Ricardo II': Inicio de una tradición shakespeariana en Italia", J. A. Codina, **17-18** (verano 1966): 24-25.

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.

"*Otelo*: la puesta en escena como lectura", Miguel Bilbatúa, **51** (enero-marzo 1972): 78-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Shaw, George Bernard

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Londres. Bernard Shaw de nuevo ante su público", José Luis Calvo, **14** (abril 1966): 14.

"Cuando el teatro es cine. *Pygmalion*, 1964", J. A. Soler Carreras, **15** (mayo 1966): 19.

Silvestre Pons, Mario

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

Simon, Neil

"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, **4** (junio 1965): 14.

Sjöberg, Alf

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Soldevila, Eulalia

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Soldevila, Ferrán

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Soler, Federico "Pitarra"

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.

Soler, Vicente

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Soriano, Charo

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Stanislavski, Constantin

"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

Stein, Peter

"Apretado itinerario del teatro alemán: de la revisión al reformismo", Carmen Hierro, **60** ((1973)): 4-9.

Stevo, Italo

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

Stoppard, Tom

"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Strehler, Giorgio

"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13.

"Strehler: historia de un estilo", Gigi Lunari, **24** (1967): 12-13.

Strindberg, August

"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.

"El canto del cisne de La Biennale de Venezia", Jaume Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

Suari, Juan Luis

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Suassuna, Ariano

"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.

"*Auto de la compadecida*. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.

"*Auto de la compadecida*. José María Pemán escribe", **5-6** (julio-agosto 1965): 22.

"*Auto de la compadecida*. Enrique Llovet dice:", **5-6** (julio-agosto 1965): 22.

"*Auto de la compadecida* de Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán", **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

Sunyer, María Nieves

"María Nieves Sunyer, presidente de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juven-

tud, dice...", **23** (marzo 1967): 12.

Suqarzina, Luigi

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

Suriñach, Carlos

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Sutton, J.D.

"Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramón Poupplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.

"Mañana", J.D. Sutton, **54** (septiembre-octubre 1972): 19-50.

Svars, E.

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Synge, John Millington

"Synge, como necesidad de un teatro popular", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 78.

T

Tamayo, José

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **22** (febrero 1967): 2.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Tarabusi

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Tarín Iglesias

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.

Tarrau, Luis

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Távora, Salvador

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.
 "Teatro Lebrijano, La Cuadra y Alfonso Jiménez aclaran sus posturas respecto a tres espectáculos que les implican", **57-58** (enero-marzo 1973): 95.

Teixidor, Jordi

"Yorick promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.
 "Un féretro para Arturo", Jordi Teixidor, **34** (mayo 1969): 46-54.
 "El Retaule del Flautista", Jaume Fuster, **43** (septiembre 1970): 17-18.
 El retablo del flautista de Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 19-53.
 "Brecht, hoy", Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 55.
 "A propósito de El Retaule del Flautista", Xavier Fàbregas, **43** (septiembre 1970): 56-57.
 "Notas dispersas sobre El Retaule del Flautista", Feliu Formosa, **43** (septiembre 1970): 57-59.
 "Notas del montaje El Retaule del Flautista", **43** (septiembre 1970): 59-60.
 "Yorick promociona. Jordi Teixidor", Ramón Pouplana, **43** (septiembre 1970): 62-63.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.

Tirso de Molina

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.

Tolstoi, Leon

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.

Topor

"Teatro pánico en París (Reproducimos este texto del SP)", **8** (octubre 1965): 8 y 17.

Torre, Claudio de la

"Crónica de Madrid", Víctor Aúz, **1** (marzo 1965): 10.

Torres Naharro, Bartolomé de

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Tovias, David

"El maniquí, poesía extraña", David Tovías, **4** (junio 1965): 10-11.
 El maniquí de David Tovías, **4** (junio 1965): 31 págs.

Trionfo, Aldo

"Carta de Italia. Un curioso espectáculo. Sinfonía para Synket nº 1", José Antonio Codina, **16** (junio 1966): 12-13.

Trujillo, Julia

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Tubau, Nuria

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

U**Ubillos Orsolich, Germán**

"Encuesta a los ocho autores de El Fernando", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.

Udaeta, José Luis

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

Ulrich, Rolf

La jaula de Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

Ulloa, Alejandro

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

Unamuno, Miguel de

"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.
 "Libros", **57-58** (enero-marzo 1973): 96.

Urdeix, Josep

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.
 "Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

Uviedo, Juan Carlos

"Autobiografía imprescindible para que de mí se hable en Yorick", Juan Carlos Uviedo,

37 (diciembre-enero 1969-1970): 47.

"Ideograma con Juan Carlos Uviedo", Ramón Pouplana, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 48-51.

V**Valery, Paul**

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

Valverde, Víctor

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Valle, Amparo

"Marat-Sade en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.
 "El timpano roto", Juan Germán Schröder, **30** (enero 1969): 71-72.

Valle-Inclán, Ramón María del

"Por la farsa al esperpento", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 9-10.
 "Al margen del teatro. Concursos", **16** (junio 1966): 2.
 "Notas sobre Benavente, Arniches y Valle Inclán", **17-18** (verano 1966): 12-13.
 "Suma y sigue o borrón y cuenta nueva", Domingo Pérez Minik, **17-18** (verano 1966): 3-5.
 "Cuando el teatro es cine. Arniches, Benavente y Valle Inclán, llevados al cine", J. A. Soler Carreras, **17-18** (verano 1966): 35.
 "La voluntad de juego en el teatro de Valle Inclán", Guillermo Díaz Plaja, **17-18** (verano 1966): 6-8.
 "Cuento de abril", A. Miralles, **21** (enero 1967): 17.
 "Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
 "Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.
 "Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.
 "Valle-Inclán en la Argentina", **44** (diciembre 1970): 73-74.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Valls, Carles

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Vallvé, Andrés

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

Vandenberghe, Paul

"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.

Veinstein, André

"Theatre Experimental", André Veinstein, **55-56** (diciembre 1972): 83.

Velle, Louis

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Vergano, Serena

"Marat-Sade en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.

Verneuil, Louis

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Vian, Boris

"Boris Vian o el apocalipsis de un imperio sangriento y tóxico", Juan Guerrero Zamora, **11** (enero 1966): 4-5.
 "Boris Vian. Célebre y desconocido...", Noël Arnaud, **11** (enero 1966): 6-7.
 "Los constructores de imperios o el Schmöurz, de Boris Vian", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 8.
 "Boris Vian. La crítica dijo:", **11** (enero 1966): 8.
 "Mi puesta en escena de Los constructores de imperios", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 9.
 "Notas sobre... Boris Vian", **11** (enero 1966): 10.
 Los constructores de imperios o el Schmöurz de Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Vicente, Gil

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Vidal Alcover, Jaume

"El teatro de cabaret", Jaume Vidal Alcover, **31** (febrero 1969): 11-12.

"*Manicomí d'Estiu*. Texto de cabaret de Vidal Alcover. La Cova del Drac", **31** (febrero 1969): 54.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

"Origen y composición del *Oratorio per un home sobre la terra*", Jaume Vidal Alcover, **51** (enero-marzo 1972): 17-18.

Oratorio para un hombre sobre la tierra, Jaume Vidal Alcover. Traducción de Josep Urdeix, **51** (enero-marzo 1972): 19-54.

"Oratorio per un home sobre la terra", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

"Jaume Vidal Alcover y su teatro", Jaume Fuster, **51** (enero-marzo 1972): 62-68.

"Dos críticas de *Oratori...*", Lorenzo López Sancho y J.A. Benach, **51** (enero-marzo 1972): 72-73.

Vila Casas, Joan

"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.

Vilar, Jean

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

"Temas de teatro. T. N. P. y Jean Vilar. I", **8** (octubre 1965): 12-13.

"Temas de teatro. Jean Vilar y el T. N. P. Avignon (y II)", **9** (noviembre 1965): 8.

"Jean Vilar dijo:", **9** (noviembre 1965): 9.

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

"Jean Vilar ha muerto", **48** (mayo-junio 1971): 75-77.

Villalonga, Llorenç

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.

Vincent, Sean Patrick

"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Vitrac, Roger

"Escenarios del mundo. Desde Londres.. Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Vivó, José

"*Marat-Sade* en España. El equipo de locos", **28** (noviembre 1968): 43-45.

Vivó, Silvia

"*Marat-Sade* en España. Los representantes del progreso", **28** (noviembre 1968): 45.

W**Wall, Ove**

"Teatro y escuela. Entrevista con Ove Wall del Riksteatern", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 60-63.

Weber, Carl Maria Von

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.

Weigel, Hans

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.

Weigel, Helen

"La desaparición de Helen Weigel", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 78-80.

Weiss, Peter

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada", Hanno Brühl, **8** (octubre 1965): 14.

"Oratorio sobre Auschwitz. Estreno simultáneo en trece teatros de *Die Ermittlung* de

Peter Weiss", *Die Welt*, **10** (diciembre 1965): 16.

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **27** (1968): 58.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **28** (noviembre 1968): 22.

"*Marat-Sade* en España", **28** (noviembre 1968): 39.

"*Marat-Sade* en España. El equipo de cuerdos", **28** (noviembre 1968): 40-42.

"*Marat-Sade*", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 68-70.

"Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.

Wellwarth, George E.

"Libros", Gopeo, **16** (junio 1966): 18.

Wesker, Arnold

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.

"Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente", Mario Gas, **33** (abril 1969): 9-12.

"*Tot amb patates* y un concepto sobre la escenografía", Fabià Puigserver, **33** (abril 1969): 13.

"Traduciendo Wesker al catalán", Jordi Bordas, **33** (abril 1969): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

"¡Culturalmente un ascol Wesker, Narros y treinta actores más", Juan Antonio Hormigón, **60** ([1973]): 67-69.

Wilder, Thornton

"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, **12** (febrero 1966): 14.

Wilson, Bob

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

Wilson, Georges

"*Rómulo el Grande*. Una obra anti-trágica", Georges Wilson, **5-6** (julio-agosto 1965): 24.

Wilson, Sandy

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

Williams, Clifford

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Worms, Jeannine

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

X**Xirgu, Margarita**

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **31** (febrero 1969): 48-50.

Z**Zabalbeascoa, Pablo**

"En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Comentarios de dirección", Pablo Zabalbeascoa, **2** (abril 1965): 10.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Encuesta al Teatro Independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

Zeffirelli, Franco

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

Zorrilla, José

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Índice de títulos

A

- A Lily in Little India**
"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, **12** (febrero 1966): 14.
- A los hombres futuros, yo Bertolt Brecht**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.
- A puerta cerrada**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.
- A punt de solfa**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.
- Acreedores, Los**
"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.
- Acto sin palabras**
"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.
- Adefesio, El**
"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.
- Adela ha perdut el do, L'**
"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.
- Adiós del Mariscal, El**
"Aclarando una prohibición a la Escuela Adrià Gual", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 66.
- Adrià Gual y su época**
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.
- Agujerito, El**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.
- Ahora vuelven a cantar**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
- Alegres casadas de Windsor, Las**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.
- Alelayas del señor Esteban, Las**
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.
- Alicia en terra de meravelles**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
- Almas muertas, Las**
"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.
- All in Good Time**
"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro off Broadway", Óscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.
- Allo que tal vegada s'esdevingué**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.
- Amante complaciente, El**
"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.
- Amante, El**
"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
- Amante, La**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- Amantes maléficos, Los**
"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.
- América**
"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.
- Amic del Ministre, L'**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.
- Amics i coneguts**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- ¡Amooor!**
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
- Amor a ocho manos**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.
- Amorina**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.
- Amour, L'**
"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.
- Anacleto Morones**
"En la Carpa Hospitalet", Fernando Monegal, **47** (abril 1971): 82.
- Anda idiota, cásate**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.
- Andalucía de los Quintero, La**
La Andalucía de los Quintero, José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 29-39.
- Ángela María**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.
- Animes de Cantir**
"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
- Antígona**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.
"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

- Antígona 66**
"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.
- Anuncio, El**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.
- Apolo de Bellac, El**
"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **23** (marzo 1967): 18.
- Apotecari d'Olot, L'**
"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.
- Aprobado en inocencia**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.
- Archiflora**
"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.
- Architruque**
"Los Goliardos, un nuevo teatro de cámara a través de su director Ángel Facio", José F. Arroyo, **11** (enero 1966): 12-13.
- Archivo, El**
De Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitot y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.
- Arliechino, l'amore e la fame**
"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.
- Arlequino servitore di due padroni**
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.
- Asesinato en la catedral**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.
- Auca del senyor Esteve, L'**
"Barcelona. Salvat y la Adrià Gual, en el Teatro Romea", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 16-17.
- Auca del Senyor Llovet, L'**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.
- Audition, The**
"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.
- Auto da India**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.
- Auto de la compadecida**
"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.
"Auto de la compadecida. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.
"Auto de la compadecida. José María Pemán escribe", **5-6** (julio-agosto 1965): 22.
"Auto de la compadecida. Enrique Llovet dice:", **5-6** (julio-agosto 1965): 22.
"Auto de la compadecida de Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán", **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.
"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.
- Auto del Hombre, El**
"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, **52** (abril-junio 1972): 60-61.
- Aventura en el espacio**
De Fernando Herrero, **47** (abril 1971): 27-40.
- Aventuras de Jan i Trencapins**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
- B**
- Balades del Clam i la Fam**
"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.
- Baño, El**
"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.
- Barcelona 2000**
"Crítica teatral de Barcelona", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 115-118.
- Bargasses, Les**
"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.
- Baruffe Chiozzotte, Le (Las peleas de Chioggia)**
"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13.
- Batalla del Verdún, La**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
- Berenáveu a les fosques**
"J. M. Benet, Premi Teatre Català Ciutat de Sabadell", Xavier Fàbregas, **48** (mayo-junio 1971): 53.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.
- Bestiari i escarnis de Pere Quart**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- Beyond the fringe**
"El cabaret en Inglaterra", José Luis Calvo, **31** (febrero 1969): 47.
- Biodrame**
"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.
- Biografía**
"Marsillach, otra vez: Biografía", **31** (febrero 1969): 51.
"Biografía. Escribe: Adolfo Marsillach", **31** (febrero 1969): 52-53.
"Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.
- Blues for Mr. Charlie**
"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.
- Boda de la chica, La**
"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.
- Bona persona de Sezuan, La**
"Barcelona. Salvat y la Adrià Gual, en el Teatro Romea", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 16-17.
- Boy-friend, Le**
"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.
- Breu record de Tirant el Blanc**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.
- Brig. The**
"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.
"Cuando el teatro es cine. La trágica disciplina", J. A. Soler Carreras, **24** (1967): 19.
- Brindis a la joventud**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
- Bris / Collage / K**
"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, **27** (1968): 16-17.
"Bris/Collage/K. Un sueño colectivo", Jean-Claarence Lambert, **27** (1968): 18.
"Bris / Collage / K. de Jean-Claarence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.
- Britannicus**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.
- Bubu**
"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.
- Buenos días perdidos, Los**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.
- Bugiarda, La (La mentirosa)**
"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.
- Burlador de Sevilla, El**
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
- Burlador o el ángel del demonio, El**
"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández

Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.
"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

Burlas, sueños y alegorías

"Quevedo y Pequeño Teatro", María Luisa Olivada, **36** (verano 1969): 15.
"Burlas, sueños y alegorías. En el meollo", Ray Ferrer, **36** (verano 1969): 16-18.
"Burlas, sueños y alegorías, adaptación de M^a Luisa Olivada y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

C

Caballero de las espuelas de oro, El

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

Caballero de Olmedo, El

"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

Caciques, Los

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Cada día difuntos

"Cada día difuntos", Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 39-44.

Caída, La

"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.

Calç i rajoles

"Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fàbregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.

Calesa, La

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

Cambrenut, El

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

Cambrenova, La

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

Camisa de nilón, La

De José M^a Madern, **39** (abril 1970): 29-47.
"La camisa de nilón y Espectáculo Collage", María Luisa Olivada, **39** (abril 1970): 68.

Cántaro roto, El

"Zaragoza. Hacia un Teatro Estable", J. J. Morato, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 73-74.

Canto público ante dos sillas eléctricas

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

Cantos de Maldoror, Los

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Carra de plata

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

Carrusel, El

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

Casa de Bernarda Alba, La

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.
"Teatro sueco. Neruda-Lorca. Dos espectáculos teatrales a comienzos de 1974", **62-63** (abril-mayo 1974): 48-50.

Casa de los siete balcones, La

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Casado casa quiere, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 18.

Caso de la señora estúpida, El

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

Caso de Oppenheimer, El

"Escenarios del mundo. Des-de París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.
"Libros", **21** (enero 1967): 18.

Castañuela 70

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

"Castañuela y su repiqueo por Europa. Tábano ha vuelto", **46** (marzo 1971): 10.
"Castañuela 70 y su gira por Europa", **48** (mayo-junio 1971): 15-17.

Castigo sin venganza, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.

Catarocolón

"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

Catarofoasto

De Alberto Miralles, **34** (mayo 1969): 39-42.

Caviar o lentejas

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

Caviar o lentejas

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Cebo, El

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **19** (octubre 1966): 19.

Celestina, La

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

Cenci, Los

De Antonin Artaud. Versión castellana: Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 35-62.

Cepillo de dientes, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Cerca de las estrellas

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

Cerco, El

"Crónica de Madrid", Víctor Auz, **1** (marzo 1965): 10.

Círculo de Pérez, El

"Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramon Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.

Ciudad sumergida, La

"La nueva escuela", Domingo Pérez Mink, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 5-11.

Clementina, no relisquis

"Crítica Teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el

mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Cocina, La

"¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más", Juan Antonio Hormigón, **60** ([1973]): 67-69.

Cocó

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

Colección, La

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.

Comedia soldadesca

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Commedia degli Zanni, La

"II Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.
"Temas de teatro. Teatro Universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, **4** (junio 1965): 9.

Como las secas cañas del camino

"Como las secas cañas del camino", José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 17.
"Como las secas cañas del camino de José Martín Recuerda", **17-18** (verano 1966): 31 págs.

Concert Irregular

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Conquista del Monte Everest, La

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

Constructores de imperios o el Schürz, Los

De Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.

"Los constructores de imperios o el Schürz, de Boris Vian", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 8.

"Boris Vian. La crítica dijo.", **11** (enero 1966): 8.

"Mi puesta en escena de Los constructores de imperios", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 9.

Conversación, La

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos",

José M^a Madern, 12 (febrero 1966): 15.

Convidado, El

"Alrededor de *El convidado*", Manuel Martínez Mediero, 38 (febrero-marzo 1970): 12.

El convidado de Manuel Martínez Mediero, 38 (febrero-marzo 1970): 47-53.

"*El convidado*, en Badajoz y en Madrid", Manuel Pacheco, 52 (abril-junio 1972): 56-57.

Corona de amor y muerte

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 19 (octubre 1966): 17-18.

Corrida de toros, La

"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., 44 (diciembre 1970): 17-18.

La corrida de toros de José Arias Velasco, 44 (diciembre 1970): 19-56.

"Notas al montaje de *La corrida de toros*", César Oliva, 44 (diciembre 1970): 59-61.

Coscienza di Zeno, La

(La conciencia de Zeno)

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, 9 (noviembre 1965): 12-13.

Criadas, Las

"Jean Genet, Nuria Espert y el espíritu del mal", Miguel Alcaraz, 32 (marzo 1969): 38-40.

"Nuria Espert habla de Jean Genet", 32 (marzo 1969): 41-42.

"Crítica teatral de Barcelona", 32 (marzo 1969): 55-56.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, 33 (abril 1969): 50-51.

"*Las criadas* y Nuria Espert", Roberto Alonso, 38 (febrero-marzo 1970): 13-14.

Crímen a la siciliana

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, 20 (noviembre 1966): 14.

Crímen de Aldea Vieja, El

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, 1 (marzo 1965): 8-10.

Crist, Misteri

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, 51 (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", 51 (enero-marzo 1972): 14-16.

Crónica de un cobarde

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 12 (febrero 1966): 16-17.

Cuadrado de Astromelias, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Cuarenta quilates

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Cuento de abril

"*Cuento de abril*", A. Miralles, 21 (enero 1967): 17.

Cuento para la hora de acostarse

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, 57-58 (enero-marzo 1973): 9-11.

Cuernos de don Friolera, Los

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 24 (1967): 16-18.

Cumpleaños de la tortuga

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.

CH

Charly, no te vayas a Sodoma

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Chica del gato, La

"Teatro en T. V.", León Zeta, 13 (marzo 1966): 19.

Chicas, Las

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Chinche, La

"*La chinche*. (Artículo escrito por Maiakovski antes del estreno)", 3 (mayo 1965): 7. *La chinche* de Vladimir Maïakovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, 3 (mayo 1965): 24 págs.

Chismes del pueblo

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 31 (febrero 1969): 63-66.

D

Dama duende, La

"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro off Broadway", Oscar Nevado, 2 (abril 1965): 15-16.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 19 (octubre 1966): 17-18.

Danzón de exequias

"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", 64 (junio-julio 1974): 27-29.

Day the woress came out to play tennis, The

"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, 4 (junio 1965): 14.

Decente, La

"Crítica teatral de Barcelona", 32 (marzo 1969): 55-56.

Décimo hombre

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Decoración del hogar, La

"El Premio Sitges de teatro", 28 (noviembre 1968): 60-62.

Dedo en el ojo, El

El dedo en el ojo, Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, 31 (febrero 1969): 33-39.

Defensa india de rei

"Jaime Melendres, Premio Josep Maria de Sagarra", 21 (enero 1967): 9. "XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 5-14.

Del amor cruel

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Delfines, Los

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 31 (febrero 1969): 63-66.

Delicado equilibrio, Un

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 34 (mayo 1969): 67-68.

Dema es festa

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.

Demasiadas cosas prohibidas

"*Demasiadas cosas prohibidas*", F. Jover, 21 (enero 1967): 17.

Demasiadas variaciones para una almohada

De Frederic Martínez-Solbes, 64 (junio-julio 1974): 35-60.

Desbarats

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 67-69.

Descens a la superfície interior, tres

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Deseo cogido por la cola, El

"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, 27 (1968): 16-17.

El deseo cogido por la cola de Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, 27 (1968): 41-53.

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Después de la caída

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, 1 (marzo 1965): 5-6.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 4 (junio 1965): 16-19.

"Al margen del teatro. Libros", Gopeo, 11 (enero 1966): 2.

Después de Prometeo

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, 57-58 (enero-marzo 1973): 9-11.

Día de la tortuga, El

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, 9 (noviembre 1965): 14-15.

Diada boja o les noces de Figaro

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Dialects d'en Ruzzante, Els

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 23 (marzo 1967): 19.

Diario de Ana Frank, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Diario de un loco

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.

Diavolo, Il

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada

teatral", Ricardo Salvat, 9 (noviembre 1965): 12-13.

Dimecres... Elena, Els

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Dins un gruix de vellut

"Ahondando por España", Ramón Pouplana, 47 (abril 1971): 23-24.

Dionisus in 68

"De cómo el Performance Group pasa de representar *Dionisus in 68* a representar *Dionisus in 69*", M. J. R., 35 (mayo 1969): 24-25.

Dionisus in 69

"De cómo el Performance Group pasa de representar *Dionisus in 68* a representar *Dionisus in 69*", M. J. R., 35 (mayo 1969): 24-25.

"Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, 27 (1968): 63.

Dios, Emperador y Paisano

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", 17-18 (verano 1966): 19-22.

Dirección prohibida

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, 23 (marzo 1967): 18.

Dom Quixote

"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Don Godofredo y su Lacayo

"Don Godofredo y su Lacayo", Carlos Muñoz, 23 (marzo 1967): 8 págs.

Don Juan

"Editoriales", 28 (noviembre 1968): 4.

"D. Juan de España y D. Juan de Europa", Salvador de Madariaga, 28 (noviembre 1968): 5-8.

"La Celestina, madre de D. Juan", Francisco Jover, 28 (noviembre 1968): 9.

"Don Juan y yo", Gregorio Marañón, 28 (noviembre 1968): 10-13.

"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, 28 (noviembre 1968): 14-17.

"Don Juan: el mito se tambalea", Andrés Camprodón, 28 (noviembre 1968): 18-19.

"Ensayos sobre el donjuanismo", 28 (noviembre 1968): 20. "Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de

Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, 28 (noviembre 1968): 49-51.

Don Juan o el amor a la

Geometría

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 29 (diciembre 1968): 63-66.

Don Juan Tenorio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Don Juan y la geometría

"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, 28 (noviembre 1968): 49-51.

Don-Juanía o seis don Juanes

y una dama, La De Salvador Madariaga, 28 (noviembre 1968): 23-38.

Dos ángeles han venido

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, 9 (noviembre 1965): 14-15.

Dos meses a Barcelona

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 17-18 (verano 1966): 29-31.

Dos viejos pánicos

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 39 (abril 1970): 75-78.

Dragón, El

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, 36 (verano 1969): 54-56.

E

Eaux et forets, Les

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 17-18.

Edge of Reason

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

Edip 67

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 23 (marzo 1967): 18.

Edip Rei

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Edipo en Hiroshima

"*Edipo en Hiroshima*", Julio Manegat, 12 (febrero 1966): 17.

Eh?

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

Ella, Él y Salomón

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 15 (mayo 1966): 17-18.

Embrujado, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Enamorada del rey, La

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.

Encadenados

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, 2 (abril 1965): 14-15.

Encens i la carn, L'

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 11 (enero 1966): 17-18.

"Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, 44 (diciembre 1970): 66.

English Spoken

"Escribe Lauro Olmo", 28 (noviembre 1968): 47-48.

"Lauro Olmo, víctima de la necesidad del mito", 28 (noviembre 1968): 48.

Enterrament es a las quatre, L'

"Crítica teatral de Barcelona", 30 (enero 1969): 75-77.

Entraré de nit

"II Concurs de Teatre Català Ciutat de Sabadell. Francesc Barceló, ganador", 53 (julio-agosto 1972): 70-71.

Entre nosotros

"Instruir deleitando", Manuel Jiménez de Parga, 13 (marzo 1966): 4.

"*Entre nosotros*. Visto desde la butaca", María Luz Morales, 13 (marzo 1966): 5.

"Ensayo. Introducción a la fisiología de la comunicación interpersonal", José María

Loperena, 13 (marzo 1966): 6-7 y 9.

"Ensayo de autovisión y el alguacil alguacilado", Lain Entralgo, 13 (marzo 1966): 8-9.

"La extraña actitud ante la obra de Lain Entralgo", Xavier Regás, 13 (marzo 1966): 10.

"La obra de Lain juzgada por su intérprete", Daniel Dicenta, 13 (marzo 1966): 10.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 13 (marzo 1966): 16-18.

Entre nosotros de Pedro Lain Entralgo, 13 (marzo 1966): 26 págs.

Epitafio para un soñador

"Crónica de Madrid", Víctor Auz, 1 (marzo 1965): 10.

"En torno al último Premio Lope de Vega. *Epitafio para un soñador*", Adolfo Prego, 1 (marzo 1965): 14-15.

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Epitafio para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, 1 (marzo 1965): 16-18.

"Epitafio para un soñador", Adolfo Prego, 1 (marzo 1965): 32 págs.

"Justicia popular a la intemperie", Francisco Jover, 5-6 (julio-agosto 1965): 23.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, 7 (septiembre 1965): 16-19.

Érase que se era la margarita del campo

De Miguel Cobaleda, 37 (diciembre-enero 1969-1970): 39-42.

Ermittlung, Die

(Las pesquisas)

"Oratorio sobre Auschwitz. Estreno simultáneo en trece teatros de *Die Ermittlung* de Peter Weiss", Die Welt, 10 (diciembre 1965): 16.

¿Es usted feliz?

De Experiencias 70, 41-42 (julio-agosto 1970): 15-17.

Esclavo, El

"En la Carpa Hospitalet", Fernando Monegal, 47 (abril 1971): 82.

Esclavos, Los

De Antonio Martínez Ballesteros, 39 (abril 1970): 57-65.

Escondida, La

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 16-17.

Esfinge furiosa

"La nueva escuela", Domingo Pérez Mink, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 5-11.

La esfinge furiosa de Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 27-50.

"*La esfinge furiosa*. Análisis de una obra", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 51-55.

Espectáculo Cátaro

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

Espectáculo Collage

Adaptación del Grupo Cátaro de textos de *Tiempo de 98*, *Oratorio*, *Experiencias 70* y *El hombre*, **39** (abril 1970): 19-28.

Espectáculo Obaldía

"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.

Espectáculo Sartre

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

Espejo de Avaricia

"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

Espejo para dos mujeres

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

Esquerdas, parracs i enderrocs esberliant la figura

De Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 68-69.

Esta noche se improvisa

"París", José M^a Madern, **3** (mayo 1965): 15.

Este cura

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

Estrella de Sevilla, La

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

Evasión

"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.

Eventail, L'

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.

Excepcio i la regla, L'

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Exiliados

"Crítica teatral de Barcelona", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 115-118.

Extraño jinete

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

Extraños habitantes en la calle

"Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramon Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.

F

Fabulosos negocios de Ivar

Kreuger, Los

"Jan Bergquist y Hans Bendrik, los autores de *Ivar Kreuger*", **62-63** (abril-mayo 1974): 68-70.

"Notas a la puesta en escena de *Ivar Kreuger*", Juan Antonio Hormigón, **62-63** (abril-mayo 1974): 71-74.

Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger de Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.

Facem Comedia

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.

Familia de Carlos Cuarto, La

De Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 19-50.

"Buero Vallejo opina sobre *La familia de Carlos IV*", Antonio Buero Vallejo, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 70-71.

"Puntos de vista sobre el análisis de Buero Vallejo", Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 72.

"Notas de Pérez Casaux para un posible montaje de *La familia de Carlos IV*", M.P.C., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 73.

Fando et Lis / Fando y Lis

"*Fando y Lis*. (Imágenes de la confusión)", Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 6.

"*Fando y Lis*", Bernard Lesfargues, **15** (mayo 1966): 7.

Fando y Lis de Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 25 págs. "Espectáculo Arrabal. Extrac-

tos de críticas", **17-18** (verano 1966): 33.

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.

"Al margen del teatro. La Tribuna del lector", César Oliva, **22** (febrero 1967): 2.

Farsa nueva de la tonta del caramelo

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.

Farsa y licencia de la reina castiza

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

Farsas contemporáneas

"A propósito de un texto y un montaje", Pablo Zabalbeascoa, **39** (abril 1970): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

Feliz cumpleaños

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Féretro para Arturo, Un

"Un féretro para Arturo", Jordi Teixidor, **34** (mayo 1969): 46-54.

Fernando, El

"El proceso de creación de *El Fernando*", César Oliva, **55-56** (diciembre 1972): 5-9.

"*El Fernando*", T.U. de Murcia, **55-56** (diciembre 1972): 19-62.

Fi de Setmana amb Senyora

"Crítica. *Fi de setmana amb Senyora*", Joan Anton Benach, **45** (enero-febrero 1971): 89.

Fiesta de los carros, La

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

Filla del mar, La

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

Fira de la mort, La

"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

Forjadores de Imperio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Frankenstein

"*Frankenstein* o la aviación de la palabra", **32** (marzo 1969): 50. *Frankenstein*. Guión del ritual interpretado por el Living Theatre, **32** (marzo 1969): 51-52.

Frankie y la boda

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

Fuenteovejuna

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Fuerza bruta, La

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta

"Teatro sueco. Neruda-Lorca. Dos espectáculos teatrales a comienzos de 1974", **62-63** (abril-mayo 1974): 48-50.

G

Galatea

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **51** (enero-marzo 1972): 76-77.

Gandul, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

Garses, Les

"Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fábregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.

Gaspar

"*Yorick* zarandea a: José Luis Gómez", **60** ([1973]): 13-18.

De Peter Handke. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, **60** ([1973]): 19-34.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Gata y el búho

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Gaviota y el mar, La

"La gaviota y el mar", Manuel Martínez Mediero, **25** (1967): .

General desconocido, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.

Georges Dandin

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", 17-18 (verano 1966): 19-22.

Giogo del potenti, Il

"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, 14 (abril 1966): 12-13.

God is a (guess what?)

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, 32 (marzo 1969): 49-50.

Gorrinillo, El

"El Premio Sitges de teatro", 28 (noviembre 1968): 60-62.

Gran tacaño, El

"Otros estrenos de Barcelona", 57-58 (enero-marzo 1973): 98.

Grande y la pequeña maniobra, La

"Madrid. La grande y la pequeña maniobra. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 32 (marzo 1969): 57-58.

Gravemente peligrosa

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.

Great White Hope, The

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, 32 (marzo 1969): 49-50.

Grietas, andrajos, cascotes, arruinando la figura

De Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schroeder, 54 (septiembre-octubre 1972): 70-71.

Guadaña al resucitado

"Crítica teatral de Barcelona", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

Guerillas

"Carta de Alemania", Kurt Lotz Tank, 41-42 (julio-agosto 1970): 75.

Guillermo Tell tiene los ojos tristes

"Hombres de teatro: Alfonso Sastre", Alberto Miralles, 11 (enero 1966): 11.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 11 (enero 1966): 17-18.

H

Habitacio, L'

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 4 (junio 1965): 16-19.

Hadrian VII

"Madrid. Hadrian VII", M^a José Ragué, 34 (mayo 1969): 68.

Hambre y las ganas de comer, El

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, 1 (marzo 1965): 8-10.

Hamlet

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y 'Hamlet'", José Luis Calvo, 9 (noviembre 1965): 15.

Haute surveillance (Alta vigilancia)

"Escenarios del mundo. Lisboa. Oración, de Arrabal y Bajo vigilancia, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, 7 (septiembre 1965): 12-13.

Hello, Dolly

"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, 12 (febrero 1966): 14.

Herois i les grandeses, Els

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Hijos del sol, Los

"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, 1 (marzo 1965): 19.

Hilo rojo, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 15 (mayo 1966): 17-18.

Hipótesis, La

"Los Goliardos, un nuevo teatro de cámara a través de su director Ángel Facio", José F. Arroyo, 11 (enero 1966): 12-13.

Historia d'una guerra

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 16-17.

Historia de un adulterio

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Historia del vagabundo feliz

"Historia del vagabundo feliz", Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, 32 (marzo 1969): 19-34.

Historia del zoo

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, 1 (marzo 1965): 5-6.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 14 (abril 1966): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 61 (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Historias de Gaspar de Porres

Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", 7 (septiembre 1965): 35 págs.
"A propósito de las Historias de Gaspar de Porres", Enrique Ortenbach, 7 (septiembre 1965): 6-7.

Historias de Juan Buenalma

De Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, 30 (enero 1969): 35-66.
"Historias de Juan de Buenalma: el acercamiento al pueblo", Los Goliardos, 30 (enero 1969): 16-18.

Historias del desdichado Juan de Buenalma

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Hitler

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 33 (abril 1969): 60-62.

Hora de la fantasía, La

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 27 (1968): 67-70.

Hoy es fiesta

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 14 (abril 1966): 17.

Hoya, La

"La preocupación por España. Ramón Gil Novales", José María Rodríguez Méndez, 12 (febrero 1966): 11.
La hoya de Ramón Gil Novales, 12 (febrero 1966): 38 págs.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 13 (marzo 1966): 16-18.

Huevo de Colón, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Huevos de avestruz, Los

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 33 (abril 1969): 55-59.

Hughie

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, 1 (marzo 1965): 8-10.

Idea fija, La

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, 12 (febrero 1966): 15.

Improvisacio per Nadal

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 31 (febrero 1969): 63-66.
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, 32 (marzo 1969): 14-15.
"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, 51 (enero-marzo 1972): 10-13.
"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", 51 (enero-marzo 1972): 14-16.

Inadmissible Evidence

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

Incendiaris, Los

"Crónica de Madrid", Víctor Aúz, 1 (marzo 1965): 10.

Indagación, La

"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada", Hanno Brühl, 8 (octubre 1965): 14.

Inmortal, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 59 (junio-julio 1973): 76-81.

Innocencia jeu al sofa, La

"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.

Insults al public

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en Destino y Fotografías", 44 (diciembre 1970): 75-82.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 44 (diciembre 1970): 83-86.

Invertidos, Los

"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, 16 (junio 1966): 8-10.

Ira del humo, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

Isla de los sueños posibles, La
"Teatro infantil en Madrid", **44** (diciembre 1970): 72.

Ivonne, princesa de Borgoña
"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

J

J. B.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

Ja hi som tots
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.

¡Ja tenim 600!
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.

Jacinta
"El Grupo Teatral Bambalinas. El Correo Catalán", José María Junyent, **3** (mayo 1965): 9.

"El Grupo Teatral Bambalinas. El Noticiero Universal", Julio Manegat, **3** (mayo 1965): 9.

Jacquez ou la soumission
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

¡Jaque a la juventud!
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.

Jardín de los cerezos, El
"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.

Jaula, La
De Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

Jaulas, Las
"Tras el Festival de Teatro. Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.

Jauria humana, La
"Cuando el teatro es cine: un sábado por la noche en Tarl (Texas)", J. A. Soler-Carreras, **22** (febrero 1967): 19.

Juana
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Juana de Arco en la hoguera
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.

Juana
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

Juli César
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

Justos, Los
"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

K

Kanck, El
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.
"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

L

Lejano pariente sin sombrero
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

Libro de Job, El
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

Ligazón
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.

Liola
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

Little Clay Cart, The
"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Lo que no sabes
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

Lorenzaccio
"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

Los de la mesa 10
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.

Lutero
"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

Llavin, El
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

Llegada de los dioses
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

M

Macbirt
"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Óscar Nevado, **24** (1967): 4-5.

Madre Coraje
"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.
"Brecht, dominante; Brecht, recesivo", Antonio Buero Vallejo, **20** (noviembre 1966): 12-13.
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

Magnicidio, El
"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Main Leste, La
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Malalt imaginari, El
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

Malcolm
"El último Albee", **13** (marzo 1966): 18.

Maleta, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

Mamma, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Manicomí d'Estiu
Texto de cabaret de Vidal Alcover. La Cova del Drac", **31** (febrero 1969): 54.

Maniquí, El
"El maniquí, poesía extraña", David Tovías, **4** (junio 1965): 10-11.
"El maniquí de David Tovías", **4** (junio 1965): 31 págs.

Manzanas para Eva
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Mañana
"Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramon Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.
"Mañana de J.D. Sutton", **54** (septiembre-octubre 1972): 19-50.

Máquina de sumar, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

Marat-Sade
"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.
"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **27** (1968): 58.
"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **28** (noviembre 1968): 22.
"Marat-Sade en España", **28** (noviembre 1968): 39.
"Marat-Sade en España. El equipo de cuerdos", **28** (noviembre 1968): 40-42.

"*Marat-Sade* en España. El equipo de locos", 28 (noviembre 1968): 43-45.
"Marat-Sade en España. Los representantes del progreso", 28 (noviembre 1968): 45.
"Marat-Sade en España. Los Cátaros en Charenton", 28 (noviembre 1968): 46.
"Marat-Sade en España. Los invitados de Coulmier", 28 (noviembre 1968): 46-47.
"Marat-Sade", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 68-70.
"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, 30 (enero 1969): 71-72.

María Rosa

"Cuando el cine es teatro. María Rosa Espert-Moreno", J. A. Soler Carreras, 21 (enero 1967): 19.

Mariposas, Las

"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", 64 (junio-julio 1974): 27-29.

Mary d'ous

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 57-58 (enero-marzo 1973): 99-106.

Massa temps sense piano

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Matadero solemne

"Jerónimo López Mozo", Ramón Poupiana, 40 (mayo-junio 1970): 62.
"Una escena de *Matadero solemne*, de López Mozo. (Último Premio Carlos Arniches)", 40 (mayo-junio 1970): 63-64.

Mayores con reparos

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 12 (febrero 1966): 16-17.

Medea

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 46 (marzo 1971): 79-82.

Medea, la encantadora

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.

Medida por medida

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 35 (mayo 1969): 63-66.

Mercadillo utópico, El

"El mercadillo utópico", Lauro Olmo, 29 (diciembre 1968): 19-27.

Meridianos y Paralelos

(Meridians i Parallels)

"¿Por qué *Meridianos y Paralelos*?", 45 (enero-febrero 1971): 4.

Meridianos y paralelos de Jaume Melendres. Traducción de Jordi Teixidor, 45 (enero-febrero 1971): 19-57.

"Yorick promociona. Jaume Melendres", Ramón Poupiana, 45 (enero-febrero 1971): 17-19 y 59.

Meu nano, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Miedo y miseria del III Reich

"Crítica teatral de Barcelona. *Miedo y miseria del III Reich*", A. M., 15 (mayo 1966): 18.

Milagro en el mercado viejo

"Milagro en el mercado viejo", Osvaldo Dragún, 22 (febrero 1967): 31 págs.

Milagros del jornal, Los

"Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 16-17.

Min Fars Hurs

"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, 54 (septiembre-octubre 1972): 5-9.

Minus One

De Lawrence Parke. Traducción: Elena Cabrera y Fernando Monegal, 48 (mayo-junio 1971): 27-42.

"Nancy: un escándalo llamado *Minus One*", Fernando Monegal, 48 (mayo-junio 1971): 43.

Mirada del sordo, La

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, 48 (mayo-junio 1971): 18-24.

Misericordia

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Misteri d'Adam i Eva

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 10 (diciembre 1965): 17-19.

Misterio de dolor

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 20 (noviembre 1966): 19.

Mito de Segismundo, El

"Bululú en Yugoslavia", 44 (diciembre 1970): 69-70.

Mocedades del Cid, Las

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 35 (mayo 1969): 63-66.

Moltes variacions per un coixi

De Frederic Martínez-Solbes, 64 (junio-julio 1974): 61-85.

Moncho y Mimi

"Notas a la dirección de *Moncho y Mimi*", Francisco José Nieto, 26 (1967): 10.

Moncho y Mimi de Jerónimo López Mozo, 26 (1967): 15 págs.

Monólogo a dúo

"Monólogo a dúo", Diego Amat, 34 (mayo 1969): 43-45.

Montacargas, El

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 17-18.

Mort de dama

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 44 (diciembre 1970): 83-86.

Mort de gana show

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 59 (junio-julio 1973): 76-81.

Moscheta, La

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Mossen Ventura

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, 2 (abril 1965): 17-19.

Mother earth

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 5-14.

Muerte burlada, La

"Presentación de *La muerte burlada*", Juan Germán Schroeder, 37 (diciembre-enero 1969-1970): 9.

"Reseñas crítica de *La muerte burlada*", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 10.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Mujer y el ruido, La

De Diego Salvador Blanes, 46 (marzo 1971): 35-69.

Mujeres, flores y pitanza

De María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, 31 (febrero 1969): 19-32.

Muñecos, Los

"II Premio Sitges de teatro", 28 (noviembre 1968): 60-62.

Muralla China, La

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 22 (febrero 1967): 16.

Música, La

"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., 20 (noviembre 1966): 17-18.

Mysteries and smaller pieces

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, 5-6 (julio-agosto 1965): 28.

N

Nacida ayer

"*Nacida ayer*", G. P. de O., 21 (enero 1967): 17.

Nassos históricos, Els

"Crítica teatral de Barcelona", 30 (enero 1969): 75-77.

Navidad para todos

De Miguel Pacheco Vidal, 34 (mayo 1969): 33-38.

Neófito, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 60 ([1973]): 58-66.

Niebla en el bigote

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 17-18 (verano 1966): 31-32.

Ninette y un señor de Murcia

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 8 (octubre 1965): 18-19.

Niña boba, La

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 13 (marzo 1966): 16-18.

Nit de reis

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, 28 (noviembre 1968): 63-68.

Nocturns encontres

De Joan Brossa, 54 (septiembre-octubre 1972): 60-63.
Nocturns encontres de Joan Brossa. Traducción de Juan German Schroeder, 54 (septiembre-octubre 1972): 64-67.

Noche de los cien pájaros, La
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **54**
(septiembre-octubre 1972):
79-81.

Noche y el día
"Crítica teatral de Barcelona",
49-50 (octubre-diciembre
1971): 115-118.

Noches blancas, Las
"Las noches blancas", Fedor
Dostoyewski. Adaptación
española de Víctor Andrés
Catena, **9** (noviembre 1965):
18 págs.

Noches de San Juan
"Madrid. Más cantidad que
calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo
1965): 16.

Noies perdudes en el Paradís
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **45**
(enero-febrero 1971): 87-90.

**Novios o la teoría de los
números combinatorios, Los**
*Los novios o la teoría de los
números combinatorios*, Jeróni-
mo López Mozo, **21** (enero
1967): 13 págs.
"Notas sobre mi obra *Los
novios*", Jerónimo López
Mozo, **21** (enero 1967): 10.
"Mi montaje de *Los novios*",
Joaquín Arbide, **21** (enero
1967): 11.

Nuestra Natacha
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **15**
(mayo 1966): 17-18.

Numancia
"Crónica desde Madrid",
Ricardo Rodríguez Buded, **20**
(noviembre 1966): 19.

O

Odi Couple, The
"Escenarios del mundo. Nue-
va York. Las fórmulas", Óscar
Nevado, **4** (junio 1965): 14.

¡Oh Calcuta!
"¡Oh Calcuta!: pornografía lla-
mada teatro", María José
Ragué Arias, **41-42** (julio-
agosto 1970): 74.

¡Oh papá, pobre papá...!
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **61**
(diciembre-enero 1973-1974):
79-82.

Oh, what a lovely war
"El cabaret en Inglaterra",
José Luis Calvo, **31** (febrero
1969): 47.

Okapi, El
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **52**
(abril-junio 1972): 75-82.

Ópera de perra gorda, La
"Libros. Colección Voz imagen",
Goepo, **12** (febrero 1966): 19.

Opera de Quatre Sous, L'
"L'opera de *Quatre Sous*: La
fábula y el éxito", Arturo Laz-
zari, **2** (abril 1965): 4-5.

Ópera de tres peniques, La
"Los dos últimos montajes de
José María Loperena. *Epitafio
para un soñador y La ópera de
tres peniques*", Francisco
Jover, **1** (marzo 1965): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona.
Lo que se ha estrenado en el
mes de marzo", Enrique Sor-
do, **2** (abril 1965): 17-19.
"La tribuna del lector. El crítico
es usted", **2** (abril 1965): 2.

Opinión, La
De Antonio Martínez Balleste-
ros, **39** (abril 1970): 49-56.

Oración
"Escenarios del mundo. Lis-
boa. *Oración*, de Arrabal y
Bajo vigilancia, de Jean
Genet, en el Teatro Estrella
Hall", Bernardo Santareno, **7**
(septiembre 1965): 12-13.

Oración de la tierra
"Teatro Lebrijano, La Cuadra y
Alfonso Jiménez aclaran sus
posturas respecto a tres espec-
táculos que les implican", **57-58**
(enero-marzo 1973): 95.

**Oratori d'un home sobre la
terra (Oratorio para un
hombre sobre la tierra)**
"La expresión corporal como
armazón del teatro de van-
guardia", José Montanyes, **37**
(diciembre-enero 1969-1970):
16-17.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **33**
(abril 1969): 55-59.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **39**
(abril 1970): 75-78.

"Nuestro teatro en Horta",
Josep Montanyes, **51** (enero-
marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Es-
tudies Teatral d'Horta", **51**
(enero-marzo 1972): 14-16.

"Origen y composición del
*Oratorio per un home sobre la
terra*", Jaume Vidal Alcover, **51**
(enero-marzo 1972): 17-18.

*Oratorio para un hombre
sobre la tierra* de Jaume Vidal
Alcover. Traducción de Josep
Urdeix, **51** (enero-marzo
1972): 19-54.

"*Oratorio per un home sobre la
terra*", Josep Montanyes, **51**
(enero-marzo 1972): 55-58.
"Dos críticas de *Oratori...*",
Lorenzo López Sancho y J.A.
Benach, **51** (enero-marzo
1972): 72-73.

Oratorio
"Teatro Lebrijano, La Cuadra y
Alfonso Jiménez aclaran sus
posturas respecto a tres
espectáculos que les implican",
57-58 (enero-marzo
1973): 95.

Orestíada
"31 Festival Internacional de
Venecia", Gonzalo Pérez de
Olaguer, **54** (septiembre-oct-
ubre 1972): 5-9.

Otel. lo
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **34**
(mayo 1969): 73-76.

Otelo
"Otelo: la puesta en escena
como lectura", Miguel Bilba-
tua, **51** (enero-marzo 1972):
78-82.

Otra vez, desde el comienzo
"Alemania. Otra vez Mrozek",
30 (enero 1969): 74.

P

Palmeras de plomo, Las
"Libros", **21** (enero 1967): 18.

Paraguas y el sombrero, El
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, **11** (enero
1966): 17-18.

Passió
"Crítica teatral de Barcelona",
Enrique Sordo, **3** (mayo
1965): 17-19 y 9.

Pecado de Juan Agonía, El
De Bernardo Santareno. Tra-
ducción de Víctor Aúz, **16**
(junio 1966): 59 págs.

Pedro de Urdemalas
"Italia. Festival de Vicenza-
1966", Pierluigi Bianchi, **21**
(enero 1967): 14.
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **29**
(diciembre 1968): 59-62.

Pell de Brau, La
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer,
57-58 (enero-marzo 1973):
99-106.

Pequeños burgueses, Los
"Crítica teatral de Barcelona.
En la Capilla Francesa. El vie-
jo Gorki en un escenario bar-
celonés", Julio Manegat, **15**
(mayo 1966): 18.

Perro del hortelano, El
"Teatro en T. V.", León Zeta,
13 (marzo 1966): 19.

Persas, Los
"Italia. Festival de Vicenza-
1966", Pierluigi Bianchi, **21**
(enero 1967): 14.

Piano, El
De Luis Matilla, **41-42** (julio-
agosto 1970): 57-68.

Piedad de noviembre, La
"Crónica desde Madrid",
Ricardo Rodríguez Buded, **20**
(noviembre 1966): 19.

**Pieton de l'Air, Le (El peatón
del Aire)**
"Escenarios del mundo. Des-
de Londres. Ciclo de teatro
mundial", José A. Zabalbeas-
coa, **5-6** (julio-agosto 1965):
29.

Piovana
"Escenarios del mundo. Italia.
Tres éxitos y un fracaso", Pier-
luigi Bianchi, **11** (enero 1966):
16.

Piruetta, La
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-
56** (diciembre 1972): 123-130.

Platillo se detuvo, El
De Dino Buzzati. Adaptación
de Alberto Miralles, **41-42**
(julio-agosto 1970): 19-21.

Playa vacía, La
"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **46**
(marzo 1971): 79-82.

Plumas y las raíces, Las
"Murcia-Estambul con regre-
so. (Notas a un Festival Inter-
nacional de Teatro en Tur-
quía)", César Oliva y Alberto
de la Hera, **36** (verano 1969):
54-56.

Política de restos, La
"La política de restos o *El por-
venir de Leehrstuck*", Juan
Antonio Hormigón, **40** (mayo-
junio 1970): 13-18.
"La política de restos de Arthur
Adamov", **40** (mayo-junio
1970): 19-41.

Poule d'eau, La

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

Pradise now

"Ooom. Celebración colectiva", L.R.G. y M.J.R.A., **32** (marzo 1969): 53-54.

Prisión, La

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

Prisionera, La

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.

Proceso a la vida

De Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 39 págs.
"En torno a *Proceso a la vida*. Notas a modo de ensayo", Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 9-11.

Proceso de Lucullus, El

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

Proceso de un régimen

"En torno al estreno del último premio Lope de Vega, *Proceso de un régimen*", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 64-65.

Proceso por la sombra de un burro

De F. Dürrenmatt, **19** (octubre 1966).

"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.

"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.

"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

"La crítica madrileña ha dicho de *Proceso por la sombra de un burro*", **19** (octubre 1966): 10.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Profetas, Las

"Alemania. Otra vez Mrozek", **30** (enero 1969): 74.

Program Comic Txekhov

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Prohibida la entrada

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.

Prohibido suicidarse en primavera

"Crítica teatral de Barcelona", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 32.

Puerta del Paraíso, La

"Estreno en Pontevedra de *La puerta del paraíso*", **53** (julio-agosto 1972): 12.

"*Sobre La puerta del paraíso*. Algunos por qué y algunos porqués...", Miguel Cobaleda, **53** (julio-agosto 1972): 7-11.

La puerta del paraíso de Miguel Cobaleda Collado, **53** (julio-agosto 1972): 19-42.

Putas respetuosas, Las

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

Pygmalión

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Cuando el teatro es cine. *Pygmalion*, 1964", J. A. Soler Carreras, **15** (mayo 1966): 19.

Q**Quejío**

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.

"Teatro Lebrijano, La Cuadra y Alfonso Jiménez aclaran sus posturas respecto a tres espectáculos que les implican", 57-58 (enero-marzo 1973): 95.

¿Quién teme a Virginia Woolf?

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

"Madrid. Víctor Aúz y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*", Leonardo Echegaray, **13** (marzo 1966): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, **20** (noviembre 1966): 14-15.

"*¿Quién teme a Virginia Woolf?* y sus personajes", José Osuna, **24** (1967): 9-10.

Quimera, La

De Juan Potau Martínez, **34** (mayo 1969): 55-58.

R**Rambal Avall**

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.

Real Inspector Hound, The

"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Recorrido del avestruz, El

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Recruiting Officer, The

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Recuerdo a Jacinto a Benavente

"Madrid. Teatros Nacionales", Ricardo Rodríguez Buded, **21** (enero 1967): 15.

Refugio, El

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

Regreso de los escorpiones, El

El regreso de los escorpiones, Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 19-50.

"El porqué de *El regreso de los escorpiones*", Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 53-54.

Regreso, El

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín?. Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

Rehén, El

"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.

Relevo, El

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

Renuncia, La

De Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 15-28.

Representación del Nacimiento de Nuestro Señor

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

Retablillo de Don Cristóbal

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

Retablo del flautista, El

(**Retaule del Flautista, El**) De Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 19-53.

"Mosaico informativo", **54** (septiembre-octubre 1972): 72-74.

"*El Retaule del Flautista*", Jaume Fuster, **43** (septiembre 1970): 17-18.

"A propósito de *El Retaule del Flautista*", Xavier Fábregas, **43** (septiembre 1970): 56-57.

"Notas dispersas sobre *El Retaule del Flautista*", Feliu Formosa, **43** (septiembre 1970): 57-59.

"Notas del montaje *El Retaule del Flautista*", **43** (septiembre 1970): 59-60.

Retaule de Sant Ermengol

"Crítica teatral de Barcelona. Retaule de Sant Ermengol", María José Ragué Arias, **36** (verano 1969): 66.

Ricardo II

"Carta de Italia. 'Ricardo II': Inicio de una tradición shakesperiana en Italia", J. A. Codina, **17-18** (verano 1966): 24-25.

Ricardo III

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

Riot

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.

Roi Nu, Le

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

Romance de lobos

"Valle-Inclán en la Argentina", **44** (diciembre 1970): 73-74.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.

Romeo y Julieta
"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, 9 (noviembre 1965): 12-13.

Rómulo el Grande
"Rómulo el Grande. Una obra anti-trágica", Georges Wilson, 5-6 (julio-agosto 1965): 24.
"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, 7 (septiembre 1965): 16-19.

Ronda de mort a Sinera
"Salvador Espriu y Ricardo Salvat: una aportación cultural", Gonzalo Pérez de Olaguer, 9 (noviembre 1965): 3-4.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 9 (noviembre 1965): 16-18.
"Precisiones sobre una entrevista", Ricardo Salvat, 16 (junio 1966): 17.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 67-69.
"El canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaume Fuster, 44 (diciembre 1970): 4-8.

Ronyons de recanvi
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 35 (mayo 1969): 63-66.

Rosa de papel, La
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.

Ruy Blas
"Italia. Festival de Vicenza-1966", Pierluigi Bianchi, 21 (enero 1967): 14.

— S —

Sainets de la vida picaresca
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Salga de mi alcoba señora!
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Salsa picante
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Santón de Perillan, El
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 67-70.

Satisfacción garantizada
De Isaac Asimov. Adaptación de Alberto Miralles, 41-42 (julio-agosto 1970): 25-32.

Saul
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, 16 (junio 1966): 8-10.

Se hablaba de rosas
De Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, 24 (1967): 34 págs.

Secuestrados de Altona, Los
"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, 9 (noviembre 1965): 14-15.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 54 (septiembre-octubre 1972): 79-81.

Sed y el hambre, La
"París. Ionesco en la Comedie", 15 (mayo 1966): 16.

Segundo disparo, El
"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, 2 (abril 1965): 17-19.

Senyor Bernat i... la Llucieta
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 17-18 (verano 1966): 29-31.

Señor de Pigmalión, El
"Crítica teatral de Barcelona", 30 (enero 1969): 75-77.

Señor Puntilla y su criado Matti, El
"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y Hamlet", José Luis Calvo, 9 (noviembre 1965): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 57-58 (enero-marzo 1973): 99-106.

Señorita de Trevélez, La
"Sobre Carlos Arniches y su Señorita de Trevélez", Ramón Pérez de Ayala, 17-18 (verano 1966): 10.

Señorita Julia, La
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, 57-58 (enero-marzo 1973): 87-89.

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", 62-63 (abril-mayo 1974): 6-19.

Sermóns domestics
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.

Serpent, The
"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, 46 (marzo 1971): 11-16.
De Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, 46 (marzo 1971): 16-27.
"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, 47 (abril 1971): 61-65.
The serpent (continuación) de Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, 47 (abril 1971): 65-72.

Sesión, La
"Entrega de los Premios de Teatro. El espectador y la crítica", Carlos Martín, 47 (abril 1971): 59.

Severed Head, The
"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatuilla de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

Sibyla
"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, 52 (abril-junio 1972): 60-61.

Sigfrido en Stalingrado
"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, 33 (abril 1969): 60-62.

Silencio vivimos
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 14 (abril 1966): 17.

Sinfonía patética para dos cuerpos solos
De Miguel Alcaraz del Castillo, 34 (mayo 1969): 28-32.

Sinfonía Synket nº 1
"Carta de Italia. Un curioso espectáculo. Sinfonía para Synket nº 1", José Antonio Codina, 16 (junio 1966): 12-13.

Sócrates
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 52 (abril-junio 1972): 75-82.

Sodoma y Gomorra
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, 16 (junio 1966): 8-10.

Sodomaquina
De Carlos Frabetti, 41-42 (julio-agosto 1970): 39-52.

Sólo para hombres
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 9 (noviembre 1965): 16-18.

Square in the Eye
"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, 4 (junio 1965): 14.

Stepanchicovo
"Stepanchicovo, de Dostoyewski", 9 (noviembre 1965): 4 y 7.

Sueño de América, El
"Escenarios del mundo. Des-de París", José M^a Madern, 1 (marzo 1965): 5-6.

Sueño de la razón, El
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 38 (febrero-marzo 1970): 71-74.

Sueño, El
"El canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaume Fuster, 44 (diciembre 1970): 4-8.

Sur
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, 16 (junio 1966): 8-10.

Sweet Alice
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 5-14.

— T —

Taller de fantasía
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 46 (marzo 1971): 79-82.
Taller de fantasía de J.M. Benet i Jornet. Versión castellana de R. Pouplana, 47 (abril 1971): 41-57.

Tango
De Mario Gas, 59 (junio-julio 1973): 19-40.
"Glosario de las principales voces lunfardas utilizadas en el espectáculo *Tango*, de Mario Gas", 59 (junio-julio 1973): 81-82.

- Tanto por ciento, El**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- Tartufo**
"Tartufo, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet", Roberto Alonso, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 60.
"Tartufo. Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.
- Té y simpatía**
"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.
- Tejedores, Los**
"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.
- Tercera palabra, La**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.
- Terras es belluga, La**
"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
- Tetera, La**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.
- Tiempo de 98**
"Tiempo de 98, los cátaros y la crítica", Enrique Badosa y Salvador Corberó, **54** (septiembre-octubre 1972): 76-78.
"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.
"Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.
"Los cátaros se profesionalizan. Tiempo del 98 en el Capsa", **53** (julio-agosto 1972): 60-64.
"Yorick pregunta, responde Juan Antonio Castro", **53** (julio-agosto 1972): 65-67.
- Tiger Tiger Burning Bright**
"Broadway, off-Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.
- Tiny Alice**
"Escenarios del mundo. Nueva-York. El teatro off Broa-
- day", Óscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.
- Tot amb patates**
"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.
"Tot amb patates y un concepto sobre la escenografía", Fabià Puigserver, **33** (abril 1969): 13.
"Traduciendo Wesker al catalán", Jordi Bordas, **33** (abril 1969): 14-15.
Tot amb patates
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
"Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente", Mario Gas, **33** (abril 1969): 9-12.
- Tot esperant Godot**
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.
- Tragaluz, El**
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.
- Trampa, La**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.
- Tre Moschettieri, I**
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.
- Tres germanes, Les**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **14** (abril 1966): 18.
- Tres hermanas, Las**
"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.
"Las tres hermanas, de Chéjov. Un espectáculo incoherente", Miguel Bilbao, **59** (junio-julio 1973): 56-58.
- Tres hermanas tontas (Tres irmas parvas)**
De Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 47-50.
"Tres hermanas tontas (Tres irmas parvas)", M. L., **53** (julio-agosto 1972): 46.
- Tres reinos, Los**
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
- Tres sombreros de copa**
"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino",
- Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.
- Tres testigos**
"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.
- Treta, La**
De Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 45-49.
- Triciclo, El**
De Fernando Arrabal, **8** (octubre 1965): 27 págs.
"Evocación de un recuerdo lejano: *El Triciclo* (1953)", **8** (octubre 1965): 5.
"El teatro de Fernando Arrabal", José F. Arroyo, **8** (octubre 1965): 6-7.
"Espectáculo Arrabal. Extractos de críticas", **17-18** (verano 1966): 33.
- Triunfador, El**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- Troyanas, Las**
"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.
"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.
- Tutto per bene**
"Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.

U

- Ubu re**
"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.
- Ubu Roi**
"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.
- Última cinta, La**
"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.
- Último gallinero, El**
"Martinez Mediero en la hora presente", **38** (febrero-marzo 1970): 10-11.
- "Canciones para *El último gallinero*", Jesús Delgado Valhondo, **38** (febrero-marzo 1970): 11.
El último gallinero de Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 15-46.
"El último gallinero, en Madrid", Fernando Benitez Cano, **52** (abril-junio 1972): 54-56.
- Un cochino egoísta**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.
- Un elefante blanco**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **12** (febrero 1966): 16-17.
- Un home es un home**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.
- Un marido de ida y vuelta**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
- Un mes entre ellos**
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
- Un metge imaginari**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.
- Un pages de Barcelona**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- Un sabor a miel**
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.
- Un senyor que la sap llarga**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.
- Un tal señor Blot**
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18.
- Una casa de... embolic**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- Una guerra en cada esquina**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- Una noia de Bosc**
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.

Una posibilidad. Prolegómeno
nº 11
De Miguel Pacheco Vidal, **41-42** (julio-agosto 1970): 33-37.

Una Roma per Cesar
"Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.

Un enemigo del pueblo
"Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.

V

Vamos a por la pareja
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Variatats-2
"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

Variatats-3
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.

Velatorio, El
"Yorick pregunta, responde F. Macías", **57-58** (enero-marzo 1973): 13-15.
El velatorio, de Fernando Macías, **57-58** (enero-marzo 1973): 19-33.

Vendedor de pez, El
De Miguel Cobeleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 43-46.

Vendimia de Francia, La
"En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Comentarios de dirección", Pablo Zalbalbeascoa, **2** (abril 1965): 10.
La vendimia de Francia, José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 32 págs.

Venganza de don Mendo, La
"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

Vengence d'une orpheline russe
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Vent de garbí i una mica de por (Viento del Sur y un poco de miedo)

"Algo sobre *Vent de garbí i una mica de por*", María Aurèlia Capmany, **10** (diciembre 1965): 9.

"Presentación de *Vent de Garbí i una mica de por*", Salvador Espriu, **10** (diciembre 1965): 11.

"Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur y un poco de miedo* y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.

Viento del sur y un poco de miedo de María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.

"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.

Verdad sospechosa, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Verdadero inspector Sabueso, El
"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zalbalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Vermell de Xaloc
"Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaume Comellas, **55-56** (diciembre 1972): 115-117.

Versos de arte menor por un varón ilustre
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

"Madrid: los cátaros en el Nacional de C. y E.", Roberto Alonso, **30** (enero 1969): 78.

Vicario, El
"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, **3** (mayo 1965): 14.

Víctor
"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zalbalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

Vida de Galileo, La
"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín?. Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

Vida sentimental, La
"XI Ciclo del Teatro Latino". No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

Vidas privadas
"Otros estrenos de Barcelona", **57-58** (enero-marzo 1973): 98.

Viejas difíciles, Las
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

Viejos no deben enamorarse, Los
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Viejos tiempos
"Crítica de libros", **55-56** (diciembre 1972): 118-119.

Vigilancia especial
"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Visión volador, El
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.

Víspera del degüello, La
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer,

41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Visquem un somni
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

Vivalda i l'Africa misteriosa
"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Vosté serà meva
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.

Vuelo, El
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

Y

Yerma
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.

Z

Zapatera prodigiosa, La
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

Zapato de raso, El
"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

Índice de compañías

A

Adrià Gual, Companyia

"Barcelona. Salvat y la Adrià Gual, en el Teatro Romea", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 16-17.

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.

"Aclarando una prohibición a la Escuela Adrià Gual", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 66.

Akademia Ruchu, Teatro

"Primera Semana Internacional de Teatro Laboratorio", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 75-78.

Akelarre

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

"Akelarre y el tiempo", **38** (febrero-marzo 1970): 5.

"Akelarre y la enfermedad de Parkinson", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 6-7.

Alarife de Burgos

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.

Almas Humildes

"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.

Amadís, Teatro

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

"El teatro Los ambulantes, comenzó con una pizarra", Eduardo Camacho, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 5-8.

Amigos del Teatro Español, Los

"Los amigos del Teatro Español de Toulouse. José Martín Elizondo", Jordi Teixidor, **52** (abril-junio 1972): 62-64.

Anconitana Bilora, L'

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.

Anexa, Grupo de Danza

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Anfyctyon

"Sevilla. Teatro popular", W. Moreno, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 74-75.

Arte de Moscú, Teatro de

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.

Ateliers d'Art du Marais de Paris, Les

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Aula Teatral Histrión-70

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

"Primera Semana Internacional de Teatro Laboratorio", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 75-78.

B

Badabadoc, Grup

"Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, **44** (diciembre 1970): 66.

Bambalinas, Grupo Teatral

"El Grupo Teatral Bambalinas. El Correo Catalán", José María Junyent, **3** (mayo 1965): 9.

"El Grupo Teatral Bambalinas. El Noticiero Universal", Julio Manegat, **3** (mayo 1965): 9. "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Encuesta al teatro independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Edipo en Hiroshima", Julio Manegat, **12** (febrero 1966): 17. "Crítica teatral de Barcelona. En la Capilla Francesa. El viejo Gorki en un escenario barcelonés", Julio Manegat, **15** (mayo 1966): 18.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

"El Premio Sitges de Teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.

Black, Theatre

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Black Troupe, The

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Branko Kršmanović

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Bread and Puppet Theatre

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Óscar Nevado, **24** (1967): 4-5.

"Ahondando por España. Bululú, **28** (noviembre 1968): 53-54.
"Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.
"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.
"Bululú en Yugoslavia", **44** (diciembre 1970): 69-70.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

C

Ca'Foscari

"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia. I", Francisco Jover, **3** (mayo 1965): 11-12.
"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, **4** (junio 1965): 9.

Calderón de la Barca, Compañía

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

Camaleón, El

"A propósito de *El Retaule del Flautista*", Xavier Fábregas, **43** (septiembre 1970): 56-57.

Cámara de Zaragoza, Teatro

"Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.
"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.
"Teatro de Cámara de Zaragoza", **40** (mayo-junio 1970): 43-46.
"Zaragoza. Hacia un Teatro Estable", J. J. Morato, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 73-74.

Candil, El

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

Canon

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

Carátula, La

"Ahondando por nuestra España. La Carátula de Elche", Alberto Miralles, **26** (1967): 11.

Caravan Theatre of Boston, The

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Cátaro, Grupo

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.
"Escuela de Teatro Cátaro", **27** (1968): 62.
"Marat-Sade en España. Los Cátaros en Charenton", **28** (noviembre 1968): 46.
"El Premio Sitges de Teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
"Grupo Experimental Cátaro", Juan Potau, **29** (diciembre 1968): 50-51.
"Madrid: Los Cátaros en el Nacional de C. y E.", Roberto Alonso, **30** (enero 1969): 78.
Espectáculo Collage, Adaptación del Grupo Cátaro de textos de *Tiempo de 98*, Oratorio, *Experiencias 70 y El hombre*, **39** (abril 1970): 19-28.
"La camisa de nylon y *Espectáculo Collage*", María Luisa Oliveda, **39** (abril 1970): 68.
"Los cátaros se profesionalizan. *Tiempo del 98* en el Capa", **53** (julio-agosto 1972): 60-64.
"Tiempo de 98, los cátaros y la crítica", Enrique Badosa y Salvador Corberó, **54** (septiembre-octubre 1972): 76-78.

Cazuela, La

"Ahondando por nuestra España. Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuela", **21** (enero 1967): 12-13.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.
"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.
"La Cazuela y el Premio Ciudad d'Alcoi", **64** (junio-julio 1974): 18-19.
"Montajes de La Cazuela", **64** (junio-julio 1974): 20-21.

Centre Dramatique Universitaire de Túnez

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Ciudad Condal, Compañía

"Dolly Latz y los héroes", María Luz Morales, **55-56** (diciembre 1972): 111-112.

Club de Teatro Universitario de Valladolid

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

Comediants, Els

"Mesa redonda (que no lo fue) con Els Comediants", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 54-55.

Comuna Baires, Grupo

"Primera Semana Internacional de Teatro Laboratorio", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 75-78.

Concep East de New York

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.

Corral de Comedias

"Ideas sobre el teatro infantil: resultado de una experiencia (de 4 a 10 años)", **47** (abril 1971): 16-17.
"En la Carpa Hospitalet", Fernando Monegal, **47** (abril 1971): 82.

Corral de Comedias de Valladolid

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.

Cricot-2

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

Crótalo

"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.

Cuadra, La

"Teatro Lebrijano, La Cuadra y Alfonso Jiménez aclaran sus posturas respecto a tres espectáculos que les impli-

can", **57-58** (enero-marzo 1973): 95.

D

D.A.M.U. Tiyatrosu

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

Daytop Theatre

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Días felices

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.

Dido Pequeño Teatro

"Crónica de Madrid", Víctor Auz, **1** (marzo 1965): 10.
"Los constructores de imperios o el *Schmürz*", de Boris Vian, Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 8.
"Boris Vian. La crítica dijo:", **11** (enero 1966): 8.

Ditea

"Encuesta a grupos gallegos", **53** (julio-agosto 1972): 51-54.

Ditrambo Teatro Estudio

"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, **52** (abril-junio 1972): 60-61.
"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.
"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.
"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.
"Mesa redonda con Ditrambo de Madrid", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 52-53.

Drama Group of the Mobilization for Yout

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Escola d'Art Dramàtic Adrià**Gual**

"Homenaje a la E. A. D. A. G.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (diciembre 1965): 3.

"Cinco años: Ricardo Salvat y su Escola", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 4-5.

"6 años de trabajo de la E. A. D. A. G.", **10** (diciembre 1965): 6-8.

"Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur y un poco de miedo* y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.

"Ricardo Salvat... un hombre de teatro", Alberto Miralles, **10** (diciembre 1965): 14.

"Encuesta al teatro independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

Esperit, Grupo

"Ahondando por España. Grupo Esperit", Juan Potau, **30** (enero 1969): 68-70.

Esperpento de Sevilla

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

Esperpento, Teatro de Vigo

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

"Mesa redonda con Esperpento de Vigo", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 18.

"Il Jornadas Teatrales de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 4-6.

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

Esperpento, Teatro Joven

"Encuesta a grupos gallegos", **53** (julio-agosto 1972): 51-54.

Estudio de Madrid, Teatro**(T.E.M.)**

"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.

"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escé-

nica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.

"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

"La crítica madrileña ha dicho de *Proceso por la sombra de un burro*", **19** (octubre 1966): 10.

"Madrid. Teatros Nacionales", Ricardo Rodríguez Buded, **21** (enero 1967): 15.

Estudis Teatral d'Horta,**Grup d'**

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.

"La expresión corporal como armazón del teatro de vanguardia", José Montanyes, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 16-17.

"27 preguntas a José Montanyes y a Alberto Boadella", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 19-22.

"Editorial", **51** (enero-marzo 1972): 4.

"El Grup d'Estudis Teatral d'Horta y su integración colectiva", Joan Anton Benach, **51** (enero-marzo 1972): 5-9.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

"Origen y composición del *Oratorio per un home sobre la terra*", Jaume Vidal Alcover, **51** (enero-marzo 1972): 17-18.

"Oratorio per un home sobre la terra", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

"Los actores de Horta", María Aurèlia Capmany, **51** (enero-marzo 1972): 59-61.

"Dos críticas de *Oratori...*", Lorenzo López Sancho y J.A. Benach, **51** (enero-marzo 1972): 72-73.

Experiencias 70

"¿Es usted feliz?", Experiencias 70, **41-42** (julio-agosto 1970): 15-17.

Experimental Boston Om, Theatre

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.

Experimental Català, Teatre (T.E.C.)

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.

"Encuesta al Teatro Independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Tras el IX Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **20** (noviembre 1966): 15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 18.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

Experimental de Cascais, Teatro

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.

Experimental Tespis, Teatro

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

Farándula, La

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

Firehouse Theatre

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Formas

"Sevilla. Teatro popular", W. Moreno, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 74-75.

Francisco Mime Troupe

"Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis

Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.

Globus, Els

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Gogo, Teatro Experimental Independiente

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.

"Hombres de teatro: Alfonso Sastre", Alberto Miralles, **11** (enero 1966): 11.

"Encuesta al Teatro Independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.

"Crítica teatral de Barcelona", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 115-118.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Goliardos, Los

"Los Goliardos, un nuevo Teatro de Cámara a través de su

director Ángel Facio", José F. Arroyo, **11** (enero 1966): 12-13.

"Los Goliardos", **25** (1967): 5. "Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.

"Historias de Juan de Buena-
lma: el acercamiento al pue-
blo", Los Goliardos, **30** (enero
1969): 16-18.

*Historias de Juan Buena-
lma*, Lope de Rueda, en versión de
Los Goliardos, **30** (enero
1969): 35-66.

Gris Pequeño Teatro

"Ahondando por nuestra
España. El teatro vocacional
en Cádiz", Manuel Pérez
Casaux, **7** (septiembre 1965):
8-9.

Grupo 49

"Los independientes del
Turía", **64** (junio-julio 1974): 7.

GTI

"Conversación en torno a *Tot
amb patates* y al teatro inde-
pendiente", Juan Potau, **33**
(abril 1969): 4-8.

"Notas sobre el montaje de *Tot
amb patates* y el teatro inde-
pendiente", Mario Gas, **33**
(abril 1969): 9-12.

Gut Theatre, The

"Grupos del Radical Theatre
Repertory", **35** (mayo 1969):
10-23.

Incontro, Grupo Teatro

"Primera Semana Internacio-
nal de Teatro Laboratorio", **61**
(diciembre-enero 1973-1974):
75-78.

Independent del C.I.C.F., Grup

"Crítica teatral de Barcelona",
Giovanni Cantieri, **23** (marzo
1967): 19.

Institut del Teatre

"Crítica teatral de Barcelona.
Miedo y miseria del III Reich",
A. M., **15** (mayo 1966): 18.

Intima Teater

"Cronología indispensable
para leer con provecho este
informe del teatro sueco", **62-
63** (abril-mayo 1974): 6-19.

J

Jocs a la sorra

"Crítica teatral de Barcelona",
30 (enero 1969): 75-77.

"Cinco preguntas a siete gru-
pos del Festival de Sitges",
55-56 (diciembre 1972): 66-
70.

Joglars, Els

"Crítica teatral de Barcelona.
Lo que se ha estrenado en el
mes de febrero", Enrique Sor-
do, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Festival Internacional de
Mimo en Zurich. Els Joglars
representó a España", Albert
Boadella, **24** (1967): 11.

"El timpano roto", Juan Ger-
mán Schroeder, **32** (marzo
1969): 44-45.

"27 preguntas a José Montan-
yes y a Alberto Boadella", **37**
(diciembre-enero 1969-1970):
19-22.

"Con Los Juglares...", G. P. de
O., **48** (mayo-junio 1971): 48-
49.

"Joglars", **57-58** (enero-marzo
1973): 83-86.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer,
57-58 (enero-marzo 1973):
99-106.

L

Lebrijano, Teatro

"Teatro Estudio Lebrijano",
Manuel Pacheco, **38** (febrero-
marzo 1970): 67-68.

"Teatro Lebrijano, o el gran
suceso de Nancy", Fernando
Monegal, **48** (mayo-junio
1971): 25.

"Teatro Lebrijano, La Cuadra y
Alfonso Jiménez aclaran sus
posturas respecto a tres
espectáculos que les implican",
57-58 (enero-marzo
1973): 95.

Libera Scena

"Primera Semana Internacio-
nal de Teatro Laboratorio", **61**
(diciembre-enero 1973-1974):
75-78.

Libre, Teatro

"Madrid. Muestra de Teatro
Base", José Luis Alonso de

Santos, **52** (abril-junio 1972):
60-61.

"Noticias", **59** (junio-julio
1973): 73-75.

"*La Familia de Carlos IV*, de
Manuel Pérez Casaux, en el
VII Premio Nacional de Teatro.
Sitges-73", **61** (diciembre-ene-
ro 1973-1974): 67.

Living Theatre

"Escenarios del mundo. Des-
de Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-
6** (julio-agosto 1965): 28.

"Escenarios del mundo. Vene-
cia 1965. Septiembre. III Cor-
so Internazionale di Storia del
Teatro. XXIV Festival Interna-
zionale del Teatro di Prosa",
Ricard Salvat, **8** (octubre
1965): 16-17.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **26**
(1967): 16-18.

"¿Técnicas teatrales? Comen-
tario y selección de textos",
Miguel Alcaraz, **30** (enero
1969): 5-15.

"Reportaje gráfico. Ritual
Living Theatre", **32** (marzo
1969): 37.

"Berkeley. Huelga, L.S.D. y
ritual Living", **32** (marzo 1969):
50.

"Frankenstein o la aviación de
la palabra", **32** (marzo 1969):
50.

"Frankenstein. Guión del ritual
interpretado por el Living The-
atre", **32** (marzo 1969): 51-52.

"Ooom. Celebración colecti-
va", L.R.G. y M.J.R.A., **32**
(marzo 1969): 53-54.

"Grupos del Radical Theatre
Repertory", **35** (mayo 1969):
10-23.

Lope de Vega, Compañía

"Al margen del teatro. La noti-
cia y su eco", **22** (febrero
1967): 2.

M

Mama, La

"31 Festival Internacional de
Venecia", Gonzalo Pérez de
Olaguer, **54** (septiembre-oct-
ubre 1972): 5-9.

Mas Vital

"El teatro gallego a través de
una mesa redonda", G. P. de
O., **61** (diciembre-enero 1973-
1974): 57-58.

Momo Teatro Independiente

"Crítica teatral de Barcelona",
Giovanni Cantieri, **24** (1967):
16-18.

N

N.G.T.U.

"Ahondando por España",
Ramón Pouplana, **47** (abril
1971): 23-24.

Nacional Argelino, Teatro

"El teatro argelino y un intento
de aproximación", Ricard Sal-
vat, **45** (enero-febrero 1971):
84-86.

Nacional de Barcelona, Com- pañía de Teatro

"José M^a Loperena. Director
del Teatro Nacional de Barcelo-
na", **27** (1968): 4-8.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **29**
(diciembre 1968): 59-62.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **31**
(febrero 1969): 63-66.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **34**
(mayo 1969): 73-76.

"Teatro Nacional de Barcelo-
na", **43** (septiembre 1970): 70-
72.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **45**
(enero-febrero 1971): 87-90.

"Crítica teatral de Barcelona",
Gonzalo Pérez de Olaguer, **51**
(enero-marzo 1972): 76-77.

Nacional de Cámara y Ensayo, Teatro

"A título de comentario", Gon-
zalo Pérez de Olaguer, **2** (abril
1965): 3-4.

"Madrid. Más cantidad que
calidad", Víctor Auz, **3** (mayo
1965): 16.

Nacional de Juventudes Los Títeres, Teatro

"Hombres de teatro. Fernán-
dez Montesinos, director de

Los Títeres", Manuel Morales, **23** (marzo 1967): 12-13. "Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes", M. M., **23** (marzo 1967): 13.

Nacional María Guerrero, Compañía del Teatro

"El T. N. María Guerrero tras siete meses en Hispanoamérica", **36** (verano 1969): 60. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.

Nacional Popular, Teatro (T.N.P.)

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6. "Temas de teatro. T. N. P. y Jean Vilar I", **8** (octubre 1965): 12-13. "Temas de teatro. Jean Vilar y el T. N. P. Avignon (y II)", **9** (noviembre 1965): 8.

Nacional Universitario de España, Teatro

"Tras el triunfo del T. N. U. en Nancy. La prensa dijo", **5-6** (julio-agosto 1965): 26-27. "Nancy 1965 ¿Punto de arranque?", Gonzalo Pérez de Olaguer, **5-6** (julio-agosto 1965): 27.

Naciones, Teatro de las

"Teatro de las Naciones. Conferencia de prensa de A.M. Jullien", **2** (abril 1965): 15.

Nasto

"NASTO, teatro profesional independiente", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 59-60.

Negro de Praga, Teatro

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **34** (mayo 1969): 67-68.

Negro Ensemble Company

"La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.

Nuevo Teatro Experimental

"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.

O

Odin Teatret

"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 5-9. "Eugenio Barba. Director del Odin Teatret, de Holstebro", **54** (septiembre-octubre 1972): 9-10. "7 Preguntas a Eugenio Barba", **54** (septiembre-octubre 1972): 10-11.

Om theatre workshop of Boston, The

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Open Theater

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Oscar Nevado, **24** (1967): 4-5. "El Open Theater", M. J. R., **35** (mayo 1969): 26-28. "El Open Theater y la creación colectiva", Jean Jacquot, **46** (marzo 1971): 11-16. "El Open Theater y la creación colectiva", Jean Jacquot, **47** (abril 1971): 61-65.

Ouvrages Contemporaines, Theatre

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

P

Pageant Players

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

Palazzo Durini di Milán

"Il Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.

Palestra

"Palestra de Sabadell", Juan Potau, **34** (mayo 1969): 62-63. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.

Pandemonium, Compañía de Teatro

"Llega la cía. de teatro Pandemonium", Tom Reamy, **41-42** (julio-agosto 1970): 12-14.

Pax, Grupo de Teatro

"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.

Pequeño Teatro

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **23** (marzo 1967): 18. "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81. "Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.

Pequeño Teatro de Barcelona

"Quevedo y Pequeño Teatro", María Luisa Oliveda, **36** (verano 1969): 15. "Burlas, sueños y alegorías. En el meollo", Ray Ferrer, **36** (verano 1969): 16-18.

Pequeño Teatro de Valencia

"Los independientes del Turia", **64** (junio-julio 1974): 7. "Con Miguel Alamar, director del Pequeño Teatro de Valencia", **64** (junio-julio 1974): 23-24. "Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29. Pequeño Teatro de Valencia

Performance Group

"Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 63. "De cómo el Performance Group pasa de representar *Dionisus in 68* a representar *Dionisus in 69*", M. J. R., **35** (mayo 1969): 24-25.

Piccolo Teatro di Milano

"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13. "Paolo Grassi. 18 años al frente del Piccolo Teatro de Milán", Juan Antonio Hormigón, **15** (mayo 1966): 14-15. "Strehler: historia de un estilo", Gigi Lunari, **24** (1967): 12-13. "Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18. Playhouse of the Ridiculous "Teatro del Ridículo", M. J. R., **35** (mayo 1969): 15-17.

"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

Poor People's Theatre

"The Poor People's Theatre", M. J. R., **35** (mayo 1969): 12.

Popular Cope, Teatro

"Encuesta a grupos gallegos", **53** (julio-agosto 1972): 51-54. "El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

Popular de Pontevedra, Teatro

"Teatro popular de Pontevedra", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 52-53.

Popular Keyzán, Teatro

"Estreno en Pontevedra de *La puerta del paraíso*", **53** (julio-agosto 1972): 12. "Encuesta a grupos gallegos", **53** (julio-agosto 1972): 51-54. "El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

Q

Quimera, Teatro Popular

"Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Cádiz", Manuel Pérez Casaux, **7** (septiembre 1965): 8-9.

R

Retablo, El

"Paris", José M^a Madern, **3** (mayo 1965): 15.

Rogle, El

"Los independientes del Turia", **64** (junio-julio 1974): 7. "Teatre Popular de Valencia El Rogle", **64** (junio-julio 1974): 8.

Rosalía de Castro

"Mesa redonda con Rosalía de Castro de Santiago", 61 (diciembre-enero 1973-1974): 51.

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., 61 (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

Royal de Stratford, Theatre

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

Royal Shakespeare Company, The

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, 1 (marzo 1965): 4-5.

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y *Hamlet*", José Luis Calvo, 9 (noviembre 1965): 15.

S

San Francisco Mime Troupe, The

"Grupos del Radical Theatre Repertory", 35 (mayo 1969): 10-23.

Schaubühne, La

"Apretado itinerario del teatro alemán: de la revisión al reformismo", Carmen Hierro, 60 ([1973]): 4-9.

6 x 7, Grup

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, 41-42 (julio-agosto 1970): 69 y 78.

Skunk Grup de Teatre

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, 41-42 (julio-agosto 1970): 69 y 78.

"Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaime Comellas, 55-56 (diciembre 1972): 115-117.

Studio del Palazzo Durini, Teatro

"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, 5-6 (julio-agosto 1965): 28.

T

T.E.I.

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, 57-58 (enero-marzo 1973): 9-11.

"Mesa redonda (que tampoco fue) con el T.E.I. de Madrid", 61 (diciembre-enero 1973-1974): 56.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 61 (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

T.U. de Murcia

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, 27 (1968): 60-62.

"El Premio Sitges de teatro", 28 (noviembre 1968): 60-62.

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.

"Ahondando por España. Teatro Universitario de Murcia", Juan Potau, 32 (marzo 1969): 46-47.

"El proceso de creación de *El Fernando*", César Oliva, 55-56 (diciembre 1972): 5-9.

"T. U. de Murcia", 55-56 (diciembre 1972): 10.

El Fernando, T.U. de Murcia, 55-56 (diciembre 1972): 19-62.

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", 55-56 (diciembre 1972): 66-70.

Tábano

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 67-69.

"Castañuela y su repiqueo por Europa. Tábano ha vuelto", 46 (marzo 1971): 10.

"Castañuela 70 y su gira por Europa", 48 (mayo-junio 1971): 15-17.

"Con los de Tábano, horas antes de estrenar en Badajoz", 64 (junio-julio 1974): 25-26.

Tabanque, Teatro

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, 27 (1968): 60-62.

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.

"Tabanque y el café-teatro en Sevilla", Carlos Martín, 45 (enero-febrero 1971): 81-82.

"Noticias nacionales. Mosaico

informativo", 52 (abril-junio 1972): 65-67.

"Mosaico informativo", 54 (septiembre-octubre 1972): 72-74.

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", 55-56 (diciembre 1972): 66-70.

"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", 64 (junio-julio 1974): 27-29.

Taller de Teatre de Barcelona

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, 41-42 (julio-agosto 1970): 69 y 78.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 41-42 (julio-agosto 1970): 77-80.

Taller, El

"Encuesta a los directores de teatro independiente", 25 (1967): 6-7.

"Talavera de la Reina. Génesis y modos de un teatro independiente: El Taller", Francisco Heras, 26 (1967): 5-6.

Teatr 38, Grupo

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 5-14.

To Day

"Nancy: un escándalo llamado Minus One", Fernando Monegal, 48 (mayo-junio 1971): 43.

Traverse Workshop Company, The

"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 5-14.

Trinca, La

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 59 (junio-julio 1973): 76-81.

U

Uevo

"Los independientes del Turia", 64 (junio-julio 1974): 7.

Universidad Complutense de Madrid, Grupo de Teatro de la Madrid. Campaña de Teatro Popular de la Provincia", José

Luis Alonso de Santos, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 79.

Universitario de Alicante, Teatro

"Teatro universitario de Alicante", 39 (abril 1970): 73-74.

"Teatro universitario de Madrid", Juan Potau, 35 (mayo 1969): 32-33.

Universitario de Sevilla, Teatro

"Ahondando por nuestra España. El Teatro vocacional en Sevilla. La acertada trayectoria del T.E.U. del distrito", Y. R., 15 (mayo 1966): 11.

"Al margen del teatro. La tribuna del lector", 17-18 (verano 1966): 11.

"Encuesta a los directores de teatro independiente", 25 (1967): 6-7.

"Tras siete años de búsqueda de un Teatro Popular", Joaquín Arbide, 26 (1967): 8-9.

Universitario de Valladolid, Teatro

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.

Universitario Ximénez de Cisneros de Madrid, Teatro

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, 31 (febrero 1969): 60-62.

V

Valle-Inclán

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., 61 (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

X

Xanadu

"Carta de EE.UU.", M^o José Ragué, 40 (mayo-junio 1970): 65-66.

Índice de firmas

A

Abellán, Juan J.

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

Adamov, Arthur

"Notas a *Si l'ete revenaif*", Arthur Adamov, **40** (mayo-junio 1970): 10-11.

"La política de restos", Arthur Adamov, **40** (mayo-junio 1970): 19-41.

Alba, M. Teresa G.

"8º. Festival Internacionale de Teatre per Ragazzi", M. Teresa G. Alba, **47** (abril 1971): 14-15.

Alcaraz, Miguel

"Entrevista con Frank D. Gilroy", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.

"Elmer Rice ha muerto", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.
"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.

"Jean Genet, Nuria Espert y el espíritu del mal", Miguel Alcaraz, **32** (marzo 1969): 38-40.

"Nuria Espert habla de Jean Genet", **32** (marzo 1969): 41-42.

"Yorick promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.

"Sinfonía patética para dos cuerpos solos", Miguel Alcaraz del Castillo, **34** (mayo 1969): 28-32.

"Yorick promociona. Roger Justafre", Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 29-31.

"Yorick promociona. Fernando Monegal", Miguel Alcaraz, **36** (verano 1969): 51-53.

"Yorick promociona. Miguel Cobaleda", Miguel Alcaraz, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 57-59.

Alcobendas, Miguel

"Nancy 66. Festival mundial de Teatro Universitario", Miguel Alcobendas, **16** (junio 1966): 14.

Alonso de Santos, José Luis

"Synge, como necesidad de un teatro popular", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 78.

"El teatro independiente en Madrid durante 1970", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 83.

"En Madrid", José Luis Alonso de Santos, **46** (marzo 1971): 34.

"Ciclos de Teatro Independiente Universitario y Juvenil de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **47** (abril 1971): 22.

"Notas al Certamen de Teatro Universitario de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 55-58.

"NASTO, teatro profesional independiente", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 59-60.

"Madrid. II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 77-78.

"Madrid. Campaña de Teatro Popular de la Provincia", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 79.
"Avignon y su Off-Festival", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 103-104.

"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, **52** (abril-junio 1972): 60-61.

"Teatro universitario en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **55-56** (diciembre 1972): 91-93.

"Conversaciones en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 61-62.

"Semana de Teatro Independiente en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 62-63.

Alonso, Roberto

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

"Madrid: Los Cátaros en el Nacional de C. y E.", Roberto Alonso, **30** (enero 1969): 78.

"Madrid. La grande y la pequeña maniobra. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **32** (marzo 1969): 57-58.

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **33** (abril 1969): 60-62.

"Madrid. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **34** (mayo 1969): 67-68.

"Tartufo, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y

Llovet", Roberto Alonso, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 60.

"Tartufo. Entrevistas a sus creadores", R.A., **37** (diciembre-enero 1969-1970): 61-62.

"Las criadas y Nuria Espert", Roberto Alonso, **38** (febrero-marzo 1970): 13-14.

Álvarez Villar, Alfonso

"El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Alfonso Álvarez Villar, **33** (abril 1969): 33-42.

Amat, Diego

"Monólogo a dúo", Diego Amat, **34** (mayo 1969): 43-45.

Ambjornsson, Ronny

"El dilema de los grupos independientes", Ronny Ambjornsson, **62-63** (abril-mayo 1974): 55-57.

Amorós, Antonio

"IX Festival Mondial du Theatre Nancy. 24 avril-6 mai 1973", Antonio Amorós, **59** (junio-julio 1973): 58-61.

Arbide, Joaquín

"Una temporada teatral en Sevilla", Joaquín Arbide, **17-18** (verano 1966): 18.

"Mi montaje de Los novios", Joaquín Arbide, **21** (enero 1967): 11.

"Tras siete años de búsqueda de un Teatro Popular", Joaquín Arbide, **26** (1967): 8-9.

"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.

- Arco, del**
"Mano a mano. Dolly Latz", Del Arco, **55-56** (diciembre 1972): 108-109.
- Arias Velasco, José**
"La corrida de toros", José Arias Velasco, **44** (diciembre 1970): 19-56.
- Armas, Armando de**
"Tras el IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", Armando de Armas, **57-58** (enero-marzo 1973): 56-57.
- Arnán Lombarte, Florencio**
"Letanía teatral", Florencio Arnán Lombarte, **14** (abril 1966): 11.
- Arnaud, Noël**
"Boris Vian. Célebre y desconocido...", Noël Arnaud, **11** (enero 1966): 6-7.
- Arrabal, Fernando**
El Triciclo, Fernando Arrabal, **8** (octubre 1965): 27 págs.
Fando y Lis. (Imágenes de la confusión), Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 6.
Fando y Lis, Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 25 págs.
- Arroyo, José F.**
"El teatro de Fernando Arrabal", José F. Arroyo, **8** (octubre 1965): 6-7.
"Los Goliardos, un nuevo Teatro de Cámara a través de su director Ángel Facio", José F. Arroyo, **11** (enero 1966): 12-13.
- Artaud, Antonin**
Los Cenci, Antonin Artaud. Versión castellana: Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 35-62.
- Asimov, Isaac**
"Satisfacción garantizada", Isaac Asimov. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 25-32.
- Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (A.E.T.I.J.)**
"El teatro infantil en España", A.E.T.I.J., **32** (marzo 1969): 5-6.
"La A.S.A.I.T.E.J. una necesidad internacional", A.E.T.I.J., **32** (marzo 1969): 7-8.
- Aúz, Víctor**
"Crónica de Madrid", Víctor Aúz, **1** (marzo 1965): 10.
"Madrid. Varios personajes en busca del mito", Víctor Aúz, **2** (abril 1965): 16.
- "Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.
"Madrid. ¿Dónde están los nuevos?", Víctor Aúz, **4** (junio 1965): 15.
"*Auto de la compadecida*. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.
"Madrid. Apuntando soluciones", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 31.
El pecado de Juan Agonía, Bernardo Santareno. Traducción de Víctor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.
"Rompeamos la baraja", Víctor Aúz, **29** (diciembre 1968): 9-10.
- Aymerich, Carmen**
"La expresión y el teatro infantil", Carmen Aymerich, **23** (marzo 1967): 8.
- B**
- Badosa, Enrique**
"*Tiempo de 98*, los cátaros y la crítica", Enrique Badosa y Salvador Corberó, **54** (septiembre-octubre 1972): 76-78.
- Bascompte, Ramiro**
"El juego de la farsa y su puesta en escena", Ramiro Bascompte, **5-6** (julio-agosto 1965): 11-12.
"Antes de la solución final", Ramiro Bascompte, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 60-62.
- Benach, Joan Anton**
"El autor joven y el teatro nacional", J. A. Benach, **39** (abril 1970): 69-70.
"Premis Reus de Teatre", Joan Anton Benach, **41-42** (julio-agosto 1970): 70-71.
"Festival de Venecia. 2 preguntas a Joan Anton Benach", **44** (diciembre 1970): 10-11.
"Crítica. *Fi de setmana amb Senyora*", Joan Anton Benach, **45** (enero-febrero 1971): 89.
"El Grup d'Estudis Teatral d'Horta y su integración colectiva", Joan Anton Benach, **51** (enero-marzo 1972): 5-9.
"Dos críticas de *Oratori...*", Lorenzo López Sancho y J.A. Benach, **51** (enero-marzo 1972): 72-73.
- "Breve balance del Ciutat d'Alcoi. Martínez Solbes o la intuición", Joan Anton Benach, **64** (junio-julio 1974): 14-16.
- Bendrik, Hans**
Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger, Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.
- Benet i Jornet, Josep Maria**
Taller de fantasía, J.M. Benet i Jornet. Versión castellana de R. Pouplana, **47** (abril 1971): 41-57.
- Benítez Cano, Fernando**
"*El último gallinero*, en Madrid", Fernando Benítez Cano, **52** (abril-junio 1972): 54-56.
- Bergquist, Jan**
Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger, Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.
- Bertrán Montserrat, Rafael**
"Los seres vivos de Dostoyewski", Rafael Bertrán Montserrat, **9** (noviembre 1965): 5.
"La masa y la obra de la juventud", Rafael Bertrán Montserrat, **12** (febrero 1966): 6.
- Bianchi, Pier Luigi**
"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, **3** (mayo 1965): 14.
"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.
"Escenarios del mundo. Italia. Festivales de Venecia y Spoleto, Lorca en Fiesole. Actualidad teatral en Milán", Pierluigi Bianchi, **8** (octubre 1965): 15.
"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.
"Italia. Festival de Vicenza-1966", Pierluigi Bianchi, **21** (enero 1967): 14.
"El cabaret en Italia. Nacimiento como búsqueda. La sátira política. La canzone nuova", Pierluigi Bianchi, **31** (febrero 1969): 17-18.
- Bilbatúa, Miguel**
"Acerca de la actual orientación de los teatros nacionales", Miguel Bilbatúa, **29** (diciembre 1968): 17-18.
"*Otelo*: la puesta en escena como lectura", Miguel Bilbatúa, **51** (enero-marzo 1972): 78-82.
- "Las tres hermanas, de Chéjov. Un espectáculo incoherente", Miguel Bilbatúa, **59** (junio-julio 1973): 56-58.
- Boadella, Albert**
"Festival Internacional de Mimo en Zurich. Els Joglars representó a España", Albert Boadella, **24** (1967): 11.
"La imagen y la expresión corporal", Albert Boadella, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 13-15.
- Bohr, Daniel**
"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.
"Carta desde Italia", Daniel Bohr, **25** (1967): 16-17.
"Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, **27** (1968): 16-17.
Bris / Collage / K, Jean-Clarence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.
- Bonnin, Herman**
"Temas de teatro. Instituto del Teatro de Barcelona: 25 años", Hermann Bonnin, **2** (abril 1965): 12-13.
"Formación del intérprete hoy", Herman Bonnin, **4** (junio 1965): 5.
"Mimo pantomima y estética expresiva", Herman Bonnin, **7** (septiembre 1965): 10.
"Volviendo al tema. Nuevos estudios dramáticos", Herman Bonnin, **8** (octubre 1965): 11.
"La forma y sus circunstancias", Herman Bonnin, **11** (enero 1966): 15.
"La forma y su circunstancia. II", Herman Bonnin, **15** (mayo 1966): 13.
"La forma y su circunstancia. III", Herman Bonnin, **19** (octubre 1966): 11.
"Temas de teatro. Antonio Gálvez, fotógrafo de teatro", Hermann Bonnin, **22** (febrero 1967): 12-14.
"Reflexiones en torno al I Curso de Formación de Directores de Teatro para la Infancia, en Barcelona", Hermann Bonnin, **27** (1968): 14-15.
"Teatro, universidad y otras consideraciones", Hermann Bonnin, **55-56** (diciembre 1972): 89-90.
"Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1913-1934", Hermann Bonnin, **57-58** (enero-marzo 1973): 50-53.

Bordas, Jordi

"Traduciendo Wesker al catalán", Jordi Bordas, **33** (abril 1969): 14-15.

Bordera, Jaime

"Notas sobre los autores, obras y miembros del jurado en las convocatorias I y II del Premio de Teatro Ciudad de Alcoy", Jaime Bordera, **64** (junio-julio 1974): 17.

Brossa, Joan

Nocturns encuentros, Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 60-63.

Nocturnos encuentros, Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 64-67.

Esquerdas, parracs i enderroc, esberlant la figura, Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 68-69.

Grietas, andrajos, cascotes, arruinando la figura, Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schröder, **54** (septiembre-octubre 1972): 70-71.

Brühl, Hanno

"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada", Hanno Brühl, **8** (octubre 1965): 14.

Buero Vallejo, Antonio

"La juventud española ante la tragedia", Antonio Buero Vallejo, **12** (febrero 1966): 4-5.

"Brecht, dominante; Brecht, recesivo", Antonio Buero Vallejo, **20** (noviembre 1966): 12-13.

"El teatro independiente debe profesionalizarse. Los objetivos de la lucha", Antonio Buero Vallejo, **25** (1967): 4.

"Juan Germán Schroeder", Antonio Buero Vallejo, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 12-15.

"Buero Vallejo opina sobre *La familia de Carlos IV*", Antonio Buero Vallejo, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 70-71.

Buzatti, Dino

El platillo se detuvo, Dino Buzatti. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 19-21.

C**Cabrejas, Lucila**

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

Calvo, José Luis

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y *Hamlet*", José Luis Calvo, **9** (noviembre 1965): 15.

"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, **12** (febrero 1966): 14.

"Londres. Bernard Shaw de nuevo ante su público", José Luis Calvo, **14** (abril 1966): 14.

"El cabaret en Inglaterra", José Luis Calvo, **31** (febrero 1969): 47.

Camacho, Eduardo

"El teatro Los ambulantes, comenzó con una pizarra", Eduardo Camacho, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 5-8.

Camprodón, Andrés

"Don Juan: el mito se tambalea", Andrés Camprodón, **28** (noviembre 1968): 18-19.

Canet Cuevas, Francisco

"La necesidad de nuestra I Semana de Teatro de Tarragona", Francisco Canet Cuevas, **52** (abril-junio 1972): 13-14.

Cantieri, Giovanni

"Notas de urgencia. Sobre la comedia del arte", Giovanni Cantieri, **5-6** (julio-agosto 1965): 6-8.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.

"Las mujeres en el teatro de Lorca (I)", Giovanni Cantieri, **21** (enero 1967): 6-8.

"Las mujeres en el teatro de Lorca (y II)", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 7-9.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **23** (marzo 1967): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

Capmany, María Aurèlia

"Algo sobre *Vent de garbí i una mica de por*", María Aurèlia Capmany, **10** (diciembre 1965): 9.

Viento del sur y un poco de miedo, María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.

Mujeres, flores y pitanza, María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.

"Los actores de Horta", María Aurèlia Capmany, **51** (enero-marzo 1972): 59-61.

Catena, Víctor Andrés

Las noches blancas, Fedor Dostoyewski. Adaptación española de Víctor Andrés Catena, **9** (noviembre 1965): 18 págs.

Cervantes, Miguel de

Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", **7** (septiembre 1965): 35 págs.

Cervera, Juan

"En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, **57-58** (enero-marzo 1973): 73-82.

Cobaleda Collado, Miguel

"Érase que se era la margarita del campo", Miguel Cobaleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 39-42.

"El vendedor de pez", Miguel Cobaleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 43-46.

La puerta del paraíso, Miguel Cobaleda Collado, **53** (julio-agosto 1972): 19-42.

"Sobre *La puerta del paraíso*. Algunos por qué y algunos porqués...", Miguel Cobaleda, **53** (julio-agosto 1972): 7-11.

Codina, José Antonio

"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13.

"Carta de Italia. Un curioso espectáculo. Sinfonía para Synket nº 1", José Antonio Codina, **16** (junio 1966): 12-13.

"Carta de Italia. 'Ricardo II': Inicio de una tradición shakespeareana en Italia", J. A. Codina, **17-18** (verano 1966): 24-25.

"Teatro en Italia. Los Stabili y un Teatro Municipal para Barcelona", José Antonio Codina, **24** (1967): 14-15.

"Justificación del Ciclo T.I. Centenario Adrià Gual", Josep A. Codina, **57-58** (enero-marzo 1973): 38-39.

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

"Noticias de Cataluña. El teatro profesional en No-Barcelona", J. Comellas, **43** (septiembre 1970): 63-64.

"Noticia de Cataluña", Jaume Comellas, **44** (diciembre 1970): 66.

"Noticia de Cataluña", Jaume Comellas, **47** (abril 1971): 60.

"Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaume Comellas, **55-56** (diciembre 1972): 115-117.

"Noticia de Cataluña", Joan Comellas, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 85-86.

Comellas, Joan

"La voz del verso", Pablo Corbalán, **16** (junio 1966): 11.

Corbalán, Pablo

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

"*Tiempo de 98*, los cátaros y la crítica", Enrique Badosa y Salvador Corberó, **54** (septiembre-octubre 1972): 76-78.

"Edimburgo-71", Gregorio G. Corral, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 96-98.

"En la muerte de Gordon Craig. De ciertas tendencias perniciosas del teatro moderno. Escribe Gordon Craig", Gordon Craig, **17-18** (verano 1966): 26-28.

Corral, Gregorio G.

"Una vez más en su propia patria. Arrabal difamado", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Arrabal en la prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Carta de Italia. 'Ricardo II': Inicio de una tradición shakespeareana en Italia", J. A. Codina, **17-18** (verano 1966): 24-25.

"Teatro en Italia. Los Stabili y un Teatro Municipal para Barcelona", José Antonio Codina, **24** (1967): 14-15.

"Justificación del Ciclo T.I. Centenario Adrià Gual", Josep A. Codina, **57-58** (enero-marzo 1973): 38-39.

"Noticia de Cataluña", J. Comellas, **41-42** (julio-agosto 1970): 69 y 78.

"Noticias de Cataluña. El teatro profesional en No-Barcelona", J. Comellas, **43** (septiembre 1970): 63-64.

Csato, Edward
"El teatro polaco contemporáneo", Edward Csato, **20** (noviembre 1966): 8-9.

Cuevas, Javier
"Ahondando por nuestra España. Valladolid: un año de teatro independiente", Javier Cuevas, **26** (1967): 11.

D

Delgado Valhondo, Jesús
"Canciones para *El último gallinero*", Jesús Delgado Valhondo, **38** (febrero-marzo 1970): 11.

Díaz, Jorge
"La experiencia de *Mear* en Suecia", Jorge Díaz, **62-63** (abril-mayo 1974): 65-67.

Díaz Playa, Aurora
"El libro de teatro infantil como problema", Aurora Díaz Playa, **23** (marzo 1967): 7.
"Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Playa, **32** (marzo 1969): 11-13.

Díaz Playa, Guillermo
"La voluntad de juego en el teatro de Valle Inclán", Guillermo Díaz Playa, **17-18** (verano 1966): 6-8.

Dicenta, Daniel
"La obra de Lain juzgada por su intérprete", Daniel Dicenta, **13** (marzo 1966): 10.

Diego, Juan
"III Conferencia. Adocenamiento, contradicción, consentación y un largo etcétera, del actor español", Juan Diego, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 13-17.

Doménech, Ricardo
"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.

Dostoyewski, Fedor
Las noches blancas, Fedor Dostoyewski. Adaptación española de Víctor Andrés

Catena, **9** (noviembre 1965): 18 págs.

Dragún, Osvaldo
Milagro en el mercado viejo, Osvaldo Dragún, **22** (febrero 1967): 31 págs.

Dumenjo, Rosa M^a
"Premis Reus de Teatre. Xavier Fabregas", Rosa M^a Dumenjo, **41-42** (julio-agosto 1970): 72-73.

Durano, Giustino
El dedo en el ojo, Franco Parenti, Darío Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Dürrenmatt, Friedrich
Proceso por la sombra de un burro, F. Dürrenmatt, **19** (octubre 1966).

E

Echegaray, Leonardo
"Madrid. Página del momento teatral madrileño", Leonardo Echegaray, **12** (febrero 1966): 18-19.

"Madrid. Víctor Aúz y ¿Quién teme a Virginia Woolf?", Leonardo Echegaray, **13** (marzo 1966): 14-15.

"Desde Madrid. Estado y Teatro", Leonardo Echegaray, **14** (abril 1966): 15-16.

Eliot, T. S.
"Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

Espriu, Salvador
"Presentación de *Vent de Garbí i una mica de por*", Salvador Espriu, **10** (diciembre 1965): 11.

F

Fábregas, Xavier
"El niño ante la realidad", Xavier Fábregas, **23** (marzo 1967): 11.
"Aproximación al teatro de Manuel Martínez Mediero",

Xavier Fábregas, **25** (1967): 11-12.

"A propósito de *El Retaule del Flautista*", Xavier Fábregas, **43** (septiembre 1970): 56-57.
"El Festival de Venecia", Xavier Fábregas, **44** (diciembre 1970): 9.

"J. M. Benet, Premi Teatre Català Ciutat de Sabadell", Xavier Fábregas, **48** (mayo-junio 1971): 53.

"Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fábregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.

"Un fenómeno: el teatro en comarcas", Xavier Fábregas, **55-56** (diciembre 1972): 113-115.

"Adrià Gual, o la fe en la élite", Xavier Fábregas, **57-58** (enero-marzo 1973): 48-49.

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.

Ferrer, Ray
"Burlas, sueños y alegorías. En el meollo", Ray Ferrer, **36** (verano 1969): 16-18.

Fo, Dario
El dedo en el ojo, Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Font, Doménec
"Juan Diego: el actor, el juego y la política", Doménec Font, **59** (junio-julio 1973): 64-67.

Formosa, Feliu
"Notas dispersas sobre *El Retaule del Flautista*", Feliu Formosa, **43** (septiembre 1970): 57-59.

Frabetti, Carlo
"La ciencia ficción como dialéctica", Carlo Frabetti, **41-42** (julio-agosto 1970): 4-7.
"Sodomaquina", Carlos Frabetti, **41-42** (julio-agosto 1970): 39-52.

Fuster, Jaume
"El Canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaume Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.

"*El Retaule del Flautista*", Jaume Fuster, **43** (septiembre 1970): 17-18.

"El Canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaume Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.

"Jaume Vidal Alcover y su teatro", Jaume Fuster, **51** (enero-marzo 1972): 62-68.

García Alba, María Teresa
"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

Garrido Lagunilla, Fernando
La chinche, Vladimir Maia-kovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, **3** (mayo 1965): 24 págs.

Gas, Mario
"Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente", Mario Gas, **33** (abril 1969): 9-12.
Tango, Mario Gas, **59** (junio-julio 1973): 19-40.

Gil Novales, Ramón
La hoya, Ramón Gil Novales, **12** (febrero 1966): 38 págs.

Gilroy, Frank D.
Se hablaba de rosas, Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.

Glukman, Marta
"Antecedentes del actual teatro de vanguardia", Marta Glukman, **15** (mayo 1966): 4-5.

Goliardos, Los
"Historias de Juan de Buenal-ma: el acercamiento al pueblo", Los Goliardos, **30** (enero 1969): 16-18.
Historias de Juan Buenal-ma, Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, **30** (enero 1969): 35-66.

Gopeo
"Libros. Teatro realista", Gopeo, **5-6** (julio-agosto 1965): 34-35.

"Al margen del teatro. Libros. Teatro infantil", Gopeo, **7** (septiembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. Discos. Fragmentos teatrales", Gopeo, **7** (septiembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. Libros", Gopeo, **11** (enero 1966): 2.

"Libros. Colección Voz imagen", Gopeo, **12** (febrero 1966): 19.

"Libros", Gopeo, **16** (junio 1966): 18.

"Libros. *El teatro del absurdo*, de Martin Esslin", Gopeo, **19** (octubre 1966): 16.

"Libros", Gopeo, **22** (febrero 1967): 18.

Gruner, Wolfgang

La jaula, Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

Guerrero Zamora, Juan

"Borin Vian o el apocalipsis de un imperio sangriento y tóxico", Juan Guerrero Zamora, **11** (enero 1966): 4-5.

"Osvaldo Dragún y su teatro", Juan Guerrero Zamora, **22** (febrero 1967): 4-5.

Guillamet, Jaume

"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillamet, **55-56** (diciembre 1972): 87-88.

H

Handke, Peter

Gaspar, Peter Handke. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, **60** ([1973]): 19-34.

Henriques

"Entrevista con Arrabal", Henriques, **15** (mayo 1966): 6.

Hera, Alberto de la

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

"En torno a una política de protección del teatro en España", Alberto de la Hera, **38** (febrero-marzo 1970): 55-62.

Heras, Francisco

"Talavera de la Reina. Génesis y modos de un teatro independiente. El Taller", Francisco Heras, **26** (1967): 5-6.

Hernández, A.

"Libros. Maiakovsky-Lunatcharsky", A. Hernández, **59** (junio-julio 1973): 67-69.

Hernández, Francisco Javier

"Palma-70. Balance y perspectiva para la extensión del teatro", Francisco Javier Hernández, **45** (enero-febrero 1971): 69-76.

Hernández Soriano, Emilio

"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de

Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.

"Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", Emilio Hernández Soriano, **29** (diciembre 1968): 43-45.

Herrero, Fernando

"Aventura en el espacio", Fernando Herrero, **47** (abril 1971): 27-40.

Hierro, Carmen

"Apretado itinerario del teatro alemán: de la revisión al reformismo", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 4-9.

"Mosaico a contrapunto de un Shakespeare triunfal", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 44-46.

Hormigón, Juan Antonio

"Paolo Grassi. 18 años al frente del Piccolo Teatro de Milán", Juan Antonio Hormigón, **15** (mayo 1966): 14-15.

"Reflexiones con Arthur Adamov", Juan Antonio Hormigón, **40** (mayo-junio 1970): 4-9.

La política de restos o El porvenir de Leehrstuck, Juan Antonio Hormigón, **40** (mayo-junio 1970): 13-18.

"Infraestructura teatral", Juan Antonio Hormigón, **46** (marzo 1971): 71-76.

"El edificio teatral", Juan Antonio Hormigón, **47** (abril 1971): 73-78.

"Repertorio y nuevo público", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 67-74.

"La desaparición de Helen Weigel", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 78-80.

"El trabajador teatral frente a la historia", Juan Antonio Hormigón, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 87-95.

"¡Culturalmente un ascol Wesker, Narros y treinta actores más", Juan Antonio Hormigón, **60** ([1973]): 67-69.

"Notas a la puesta en escena de Ivar Kreuger", Juan Antonio Hormigón, **62-63** (abril-mayo 1974): 71-74.

Insa, Rafael

"Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi", Rafael Insa, **64** (junio-julio 1974): 11.

Ionesco, Eugène

"Mi infierno", Eugène Ionesco, **15** (mayo 1966): 16.

Itallie, Jean-Claude van

The serpent, Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **46** (marzo 1971): 16-27.

The serpent, (continuación de Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **47** (abril 1971): 65-72.

Iturri, Luis

"Los tres M. Martínez Mediero", Luis María Iturri, **52** (abril-junio 1972): 52.

J

Jacquot, Jean

"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, **46** (marzo 1971): 11-16.

"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, **47** (abril 1971): 61-65.

Jardiel Poncela, Enrique

"Carta a Juan Germán Schroeder", E. Jardiel Poncela, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 16.

Jiménez de Parga, Manuel

"Instruir deleitando", Manuel Jiménez de Parga, **13** (marzo 1966): 4.

Jiménez, Salvador

"Arrabal en la prensa española. En París, con Fernando Arrabal, español traducido a 20 idiomas", Salvador Jiménez, **15** (mayo 1966): 9-10.

Jover, Francisco

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Épitafo para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, **1** (marzo 1965): 16-18.

"Entrevista con Lauro Olmo: 'Sí: el teatro es el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social', Francisco Jover, **2** (abril 1965): 8-9.

"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia (I)", Francisco Jover, **3** (mayo 1965): 11-12.

"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, **4** (junio 1965): 9.

"Justicia popular a la intemperie", Francisco Jover, **5-6** (julio-agosto 1965): 23.

"José Ariza Peláez: la difícil plasmación de una excelente idea", Francisco Jover, **9** (noviembre 1965): 11.

"Donde se habla de teatro joven", Francisco Jover, **12** (febrero 1966): 3.

"El teatro procesal", Francisco Jover, **14** (abril 1966): 7-8.

"En torno a un inoportuno artículo", Francisco Jover, **16** (junio 1966): 3-4.

"Parma 1966", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 23.

"Crítica teatral de Barcelona", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 32.

"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.

"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, **20** (noviembre 1966): 14-15.

"Demasiadas cosas prohibidas", F. Jover, **21** (enero 1967): 17.

"Se hablaba de rosas", Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.

"Venecia. XXVI Festival Internacional de Teatro. II Mesa redonda internacional", Francisco Jover, **26** (1967): 2 y 19.

"La Celestina, madre de D. Juan", Francisco Jover, **28** (noviembre 1968): 9.

La jaula, Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

"El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de *Yorick* al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, **33** (abril 1969): 16-18.

Juliver, Joaquim

"Mi primera juventud", Joaquim Juliver, **57-58** (enero-marzo 1973): 46-47.

Junyent, José María

"El Grupo Teatral Bambalinas. El Correo Catalán", José María Junyent, **3** (mayo 1965): 9.

Jurkowski, Henryk
"¿Un anti-teatro de títeres?",
Henryk Jurkowski, **23** (marzo
1967): 14-15.

K

Kleberg, Lars
"Alf Sjöberg entrevistado",
Lars Kleberg, Staffan Roos y
Leif Zern, **62-63** (abril-mayo
1974): 20-31.

L

Ladra, David
"Los parias del teatro español
o las razones de una crisis (I)",
David Ladra, **25** (1967): 9-10.
"Los parias del teatro español
o las razones de una crisis (y
II)", David Ladra, **26** (1967):
13-14.

Laforet, Carmen
"Carta a Juan Germán Schroeder",
Carmen Laforet, **49-50**
(octubre-diciembre 1971): 17.

Laimer, Francisco
"El teatro universitario como
investigación en los procesos
evolutivos", Francisco Laimer,
48 (mayo-junio 1971): 60-63.

Lain Entralgo, Pedro
"Ensayo de autovisión y el
alguacil alguacilado", Lain
Entralgo, **13** (marzo 1966): 8-
9.
Entre nosotros, Pedro Lain
Entralgo, **13** (marzo 1966): 26
págs.

Lambert, Jean-Claence
"Bris/Collage/K. Un sueño
colectivo", Jean-Claence
Lambert, **27** (1968): 18.
Bris / Collage / K, Jean-Claence
Lambert. Versión castel-
lana de Daniel Bohr, **27**
(1968): 23-40.

Lazzari, Arturo
"L'opera de Quatre Sous: La
fábula y el éxito", Arturo Laz-
zari, **2** (abril 1965): 4-5.

Lesfargues, Bernard
"Fando y Lis", Bernard Lesfar-
gues, **15** (mayo 1966): 7.

Lester, Eleonore
"¿Revolución en el Bronx?",
Eleonore Lester, **35** (mayo
1969): 7-9.

Living Theatre
"Frankenstein. Guión del ritual
interpretado por el Living The-
atre", **32** (marzo 1969): 51-52.

Löfgren, Lars
"Teatro televisivo en Suecia",
Lars Löfgren, **62-63** (abril-
mayo 1974): 64-65.

Loperena, José María
"Hacia un nuevo teatro. Consi-
deraciones de un Director de
escena (I)", José María Lope-
rena, **9** (noviembre 1965): 6-7.
"Ensayo. Introducción a la
fisiología de la comunicación
interpersonal", José María
Loperena, **13** (marzo 1966): 6-
7 y 9.

López, María
"Comunicación sobre los pro-
blemas del actor no profesio-
nal ante el teatro profesional",
María López, **20** (noviembre
1966): 5.

López Mozo, Jerónimo
"Notas sobre mi obra *Los
novios*", Jerónimo López
Mozo, **21** (enero 1967): 10.
*Los novios o La teoría de los
números combinatorios*, Jeró-
nimo López Mozo, **21** (enero
1967): 13 págs.
La renuncia, Jerónimo López
Mozo, **21** (enero 1967): 15-28.
"El dramaturgo y su compro-
miso", Jerónimo López Mozo,
25 (1967): 12 y 17.
Moncho y Mimí, Jerónimo
López Mozo, **26** (1967): 15
págs.
"I Festival Internacional de Tea-
tro de Madrid", J. López Mozo,
44 (diciembre 1970): 12-14.

López Sancho, Lorenzo
"Dos críticas de *Oratori...*",
Lorenzo López Sancho y J.A.
Benach, **51** (enero-marzo
1972): 72-73.

Lorenzo, Manuel
"La Coruña. III Semana de
Teatro", Manuel Lorenzo, **44**
(diciembre 1970): 67-68.
"Algunas cuestiones en torno
al teatro gallego", Manuel
Lorenzo, **53** (julio-agosto
1972): 14-18 y 43-45.

"Manuel Lorenzo. Tres herma-
nas tontas", M. L., **53** (julio-
agosto 1972): 46.
"Tres hermanas tontas",
Manuel Lorenzo, **53** (julio-
agosto 1972): 47-50.

Lorés, Maite
"¿Método Grotowski?", Maite
Lorés, **37** (diciembre-enero
1969-1970): 52-53.

Lothar Tank, Kurt
"Carta de Alemania", Kurt Lot-
har Tank, **41-42** (julio-agosto
1970): 75.

Lunari, Gigi
"Strehler: Historia de un estilo",
Gigi Lunari, **24** (1967): 12-13.

LL

Llovet, Enrique
"Auto de la compadecida.
Enrique Llovet dice...", **5-6**
(julio-agosto 1965): 22.
"Dürrenmatt. Fabulista deses-
peranzado", Enrique Llovet,
19 (octubre 1966): 4-5.

M

Macías, Fernando
El velatorio, Fernando Macías,
57-58 (enero-marzo 1973): 19-
33.

Madariaga, Salvador de
"D. Juan de España y D. Juan
de Europa", Salvador de
Madariaga, **28** (noviembre
1968): 5-8.
"La don-juanía o seis don Ju-
anes y una dama", Salvador
Madariaga, **28** (noviembre
1968): 23-38.

Madern, José María
"Escenarios del mundo. Des-
de París", José M^a Madern, **1**
(marzo 1965): 5-6.
"Escenarios del mundo. París.
Teatro en blanco y negro",
José M^a Madern, **2** (abril
1965): 14-15.
"Escenarios del mundo. París.
Habla Marc'O", J.M.M., **2** (abril
1965): 15.

"París", José M^a Madern, **3**
(mayo 1965): 15.
"Escenarios del mundo. París.
España triunfa en Nancy. Teat-
ro de las Naciones, París y el
teatro en suburbios", José M^a
Madern, **4** (junio 1965): 13-14.
"Escenarios del mundo.
París", José M^a Madern, **5-6**
(julio-agosto 1965): 30.
"Escenarios del mundo.
París", José M^a Madern, **7**
(septiembre 1965): 11.
"Escenarios del mundo. París.
Auge de la comedia musical",
José María Madern, **9**
(noviembre 1965): 14-15.
"Escenarios del mundo. París.
Los nuevos espectáculos",
José M^a Madern, **12** (febrero
1966): 15.
La camisa de nilón, José M^a
Madern, **39** (abril 1970): 29-47.

Maiakovski, Vladimir
"La chinche. (Artículo escrito
por Maiakovski antes del
estreno)", **3** (mayo 1965): 7.
La chinche, Vladimir Maia-
kovski. Versión de Fernando
Garrido Lagunilla, **3** (mayo
1965): 24 págs.

Manegat, Julio
"El Grupo Teatral Bambalinas.
El Noticiero Universal", Julio
Manegat, **3** (mayo 1965): 9.
"Edipo en Hiroshima", Julio
Manegat, **12** (febrero 1966): 17.
"Crítica teatral de Barcelona.
En la Capilla Francesa. El vie-
jo Gorki en un escenario bar-
celonés", Julio Manegat, **15**
(mayo 1966): 18.

Marañón, Gregorio
"Don Juan y yo", Gregorio
Marañón, **28** (noviembre
1968): 10-13.

Marsillach, Adolfo
"Biografía. Escribe: Adolfo
Marsillach", **31** (febrero 1969):
52-53.

Martí Ferreras, C.
"Maiakovski, exponente de la
lírica soviética", C. Martí
Ferreras, **3** (mayo 1965): 6.
"Escenarios del mundo. Jean
Deschamps y sus Festivales
de Carcassonne", C. Martí
Ferreras, **7** (septiembre 1965):
14-15.
"María Aurèlia Capmany: Un
nombre destacado de la litera-
tura catalana contemporá-
nea", C. Martí Ferreras, **10**
(diciembre 1965): 10-11.
"Benavente y su teatro", C.
Martí Ferreras, **17-18** (verano
1966): 8-9.

"La crítica profesional ante el teatro independiente", Martí Ferreras, **25** (1967): 8.

Martí Gómez, José

"Los chicos esos... los de Horta", José Martí Gómez, **51** (enero-marzo 1972): 69-71.

Martín, Carlos

"Tabanque y el café-teatro en Sevilla", Carlos Martín, **45** (enero-febrero 1971): 81-82.
"Entrega de los Premios de Teatro *El Espectador y la crítica*", Carlos Martín, **47** (abril 1971): 59.
"Sevilla. Café-Teatro", C. Martín, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 75-76.

Martín Recuerda, José

Como las secas cañas del camino, José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 31 págs.

Martínez Ballesteros, Antonio

La opinión, Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 49-56.
Los esclavos, Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 57-65.

Martínez Bjorkman

"Acerca de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", Martínez Bjorkman, **13** (marzo 1966): 12.

Martínez Mediero, Manuel

La gaviota y el mar, Manuel Martínez Mediero, **25** (1967).
"Alrededor de *El convidado*", Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 12.
El último gallinero, Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 15-46.
El convidado, Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 47-53.
El regreso de los escorpiones, Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 19-50.
"El porqué de *El regreso de los escorpiones*", Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 53-54.
"Algunas notas imprecisas para conocer a Diego Sánchez de Badajoz", M. Martínez Mediero, **57-58** (enero-marzo 1973): 16-18 y 35-36.

Martínez Solbes, Federico

"Frente a frente con María Aurèlia Capmany y su mundo literario", Federico Martínez Solbes, **31** (febrero 1969): 13-14.
"Apuntes biográficos de Federico Martínez Solbes. Premio

Alcoy 1973", **64** (junio-julio 1974): 10-11.

Demasiadas variaciones para una almohada, Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 35-60.

Moltes variacions per un coixí, Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 61-85.

Matilla, Luis

El piano, Luis Matilla, **41-42** (julio-agosto 1970): 57-68.
"¿Qué ha significado para el teatro español el Festival?", Gerardo Vera y Luis Matilla, **44** (diciembre 1970): 14-16.
"En torno al estreno del último premio Lope de Vega, 'Proceso de un régimen'", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 64-65.
"Aclarando una prohibición a la Escuela Adrià Gual", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 66.

Matteini, Carla

Los constructores de imperios o el Schmörz, Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.

Mayans, Antonio

El deseo cogido por la cola, Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, **27** (1968): 41-53.

Melendres, Jaume

Meridianos y Paralelos, Jaume Melendres. Traducción de Jordi Teixidor, **45** (enero-febrero 1971): 19-57.

Miller, Arthur

"Las cinco calles en que comienza y termina una vida. El teatro americano", Arthur Miller, **11** (enero 1966): 14-15.

Ministral Masía, Jaime

"En torno a *Proceso a la vida*. Notas a modo de ensayo", Jaime Ministral Masía, **14** (abril 1966): 9-11.
Proceso a la vida, Jaime Ministral Masía, **14** (abril 1966): 39 págs.
"Teatro para niños visto por un maestro", Jaime Ministral Masía, **23** (marzo 1967): 9-10.

Miralles, Alberto

"Ricardo Salvat... un hombre de teatro", Alberto Miralles, **10** (diciembre 1965): 14.
"Hombres de teatro: Alfonso Sastre", Alberto Miralles, **11** (enero 1966): 11.
"Teatro de aficionados", Alberto Miralles, **12** (febrero 1966): 7.

"Crítica teatral de Barcelona. *Miedo y miseria del III Reich*", A. M., **15** (mayo 1966): 18.

"La homosexualidad como tema en el teatro", Alberto Miralles, **16** (junio 1966): 8-10.
"Concurso de teatro catalán en el Romea", Alberto Miralles, **17-18** (verano 1966): 33-34.

"Libros", Alberto Miralles, **19** (octubre 1966): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **20** (noviembre 1966): 14.

"Cuento de abril", A. Miralles, **21** (enero 1967): 17.

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **23** (marzo 1967): 18.

"En torno a la encuesta", Alberto Miralles, **25** (1967): 15.

"Teatro independiente", Alberto Miralles, **26** (1967): 3.

"Ahondando por nuestra España. La Carátula de Elche", Alberto Miralles, **26** (1967): 11.

"Catarofausto", Alberto Miralles, **34** (mayo 1969): 39-42.

"Editorial", Alberto Miralles, **38** (febrero-marzo 1970): 4.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Nos hemos puesto en camino...", Alberto Miralles, **39** (abril 1970): 5.

"Primer Ciclo de Teatro Español Actual", Alberto Miralles, **40** (mayo-junio 1970): 64.

"¿Por qué ciencia ficción?", Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 3.

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.

"La hora de las elecciones", Alberto Miralles, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 69-73.

"Encuesta en torno a un posible fantasma: el teatro municipal", Alberto Miralles, **60** ([1973]): 55-57.

Molas, Joaquín

"Fragmento del libro *La literatura de postguerra*. 25 años de teatro", Joaquín Molas, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 56-59.

Monegal, Fernando

Cada día difuntos, Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 39-44.
La treta, Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 45-49.
"Una aproximación a los teatros de la ciudad", Fernando

Monegal, **43** (septiembre 1970): 6-11.

"En la Carpa Hospitalet", Fernando Monegal, **47** (abril 1971): 82.

"Teatro Lebrijano, o el gran suceso de Nancy", Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 25.

"Nancy: un escándalo llamado Minus One", Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 43.
"2 Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltru", Fernando Monegal, **52** (abril-junio 1972): 18.

Monleón, José

"El actor español y el espacio escénico", José Monleón, **59** (junio-julio 1973): 7-12.

Montanyes, Josep

"Temas de teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montanyes y José M^a Sagarra, **1** (marzo 1965): 12-13.
La expresión corporal como armazón del teatro de vanguardia", José Montanyes, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 16-17.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

Oratorio per un home sobre la terra, Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

Monzón, Amalio

"El texto y su proyección al público", Amalio Monzón, **33** (abril 1969): 47-49.

Morales, Manuel

"Hombres de teatro. Fernández Montesinos, director de Los Títeres", Manuel Morales, **23** (marzo 1967): 12-13.
"Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes", M. M., **23** (marzo 1967): 13.

Morales, María Luz

"Entre nosotros. Visto desde la butaca", María Luz Morales, **13** (marzo 1966): 5.
"Dolly Latz y los héroes", María Luz Morales, **55-56** (diciembre 1972): 111-112.

Morato, J. J.

"Zaragoza. Hacia un Teatro Estable", J. J. Morato, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 73-74.

Moreno, W.

"Sevilla. Teatro popular", W. Moreno, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 74-75.

Moyano-Laissee, Celia

"Posibilidades actuales del teatro de niños", Ana Beatriz

Silvente-Guerrero y Celia Moyano-Laissué, **47** (abril 1971): 12-13.

Mulder, Elisabeth

"El sentido poético de Dolly Latz", Elisabeth Mulder, **55-56** (diciembre 1972): 109-110.

Muller, Liselotte

"Carta de Alemania. Festival de Berlín", Liselotte Muller, **41-42** (julio-agosto 1970): 76.

Muñiz, Carlos

Don Godofredo y su Lacayo, Carlos Muñiz, **23** (marzo 1967): 8 págs.

"Jugar al teatro", Carlos Muñiz, **57-58** (enero-marzo 1973): 70-72.

N

Nachrichten, Lubecker

"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.

Navarro de Zuñillaga, Javier

"Teatro móvil", Javier Navarro de Zuñillaga, **59** (junio-julio 1973): 15-17.

Nevado, Óscar

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Óscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.

"Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro off Broadway", Óscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.

"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Óscar Nevado, **4** (junio 1965): 14.

"Desde Nueva York", Óscar Nevado, **17-18** (verano 1966): 22.

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Óscar Nevado, **24** (1967): 4-5.

Nieto, Francisco José

"Notas a la dirección de *Moncho y Mimí*", Francisco José Nieto, **26** (1967): 10.

Nieva, Francisco

"Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.

"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro.

Análisis de la vanguardia. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Francisco Nieva, **33** (abril 1969): 19-32.

Olaya, Martí

"Un mejor público para un mejor teatro", Martí Olaya, **23** (marzo 1967): 4-6.

"Comunicación de la Ponencia 'Objetivos del Teatro Espectáculo'. De cómo defendemos las soluciones realistas y marginamos los problemas teóricos", Martí Olaya, **57-58** (enero-marzo 1973): 58-61.

Oliva, César

"Al margen del teatro. La Tribuna del lector", César Oliva, **22** (febrero 1967): 2.

"Esquematización sintáctica para un teatro infantil", César Oliva, **23** (marzo 1967): 6.

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

"Notas al montaje de *La corrida de toros*", César Oliva, **44** (diciembre 1970): 59-61.

"El proceso de creación de *El Fernando*", César Oliva, **55-56** (diciembre 1972): 5-9.

Oliveda, M^a Luisa

"Quevedo y Pequeño Teatro", María Luisa Oliveda, **36** (verano 1969): 15.

Burles, sueños y alegorías, Adaptación de M^a Luisa Oliveda y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

"*La camisa de nylon y Espectáculo Collage*", María Luisa Oliveda, **39** (abril 1970): 68.

Olmo, Lauro

"Escribe Lauro Olmo", **28** (noviembre 1968): 47-48.

"Lo nacional y el teatro", Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 5-6.

"El mercadillo utópico", Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 19-27.

"Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de

Teatro Nuevo-Tarragona", Lauro Olmo, **40** (mayo-junio 1970): 51-57.

Ortenbach, Enrique

"A propósito de las *Historias de Gaspar de Porres*", Enrique Ortenbach, **7** (septiembre 1965): 6-7.

Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes, **7** (septiembre 1965): 35 págs.

"Vigencia de la picaresca", Enrique Ortenbach, **36** (verano 1969): 5.

Osuna, José

"¿Quién teme a *Virginia Woolf?* y sus personajes", José Osuna, **24** (1967): 9-10.

Paso, Alfonso

"Digo yo que...", Alfonso Paso, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 66-67.

Pedret Muntañola, J.

"Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", J. Pedret Muntañola, **2** (abril 1965): 6-7.

"Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", J. Pedret Muntañola, **3** (mayo 1965): 4-5 y 12.

Pemán, José María

"*Auto de la compadecida*. José María Pemán escribe", **5-6** (julio-agosto 1965): 22.

Auto de la compadecida, Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

Peñalver Lasema, Juan

"Ese hombre llamado actor..", Juan Peñalver Laserna, **7** (septiembre 1965): 4-5.

Peral, José Antonio

"*Yorick* pregunta, responde José A. Peral", **54** (septiembre-octubre 1972): 13-15.

Pérez Casaux, Manuel

"Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Cádiz", Manuel Pérez Casaux, **7** (septiembre 1965): 8-9.

La familia de Carlos IV, Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 19-50.

"Puntos de vista sobre el análisis de Buero Vallejo", Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 72.

"Notas de Pérez Casaux para un posible montaje de *La familia de Carlos IV*", M.P.C., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 73.

Pérez de Ayala, Ramón

"Sobre Carlos Arniches y su *Señorita de Trevélez*", Ramón Pérez de Ayala, **17-18** (verano 1966): 10.

Pérez de Olaguer, Gonzalo

"Al margen del teatro. Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **1** (marzo 1965): 19.

"A título de comentario", Gonzalo Pérez de Olaguer, **2** (abril 1965): 3-4.

"Libros", G. P. de O., **3** (mayo 1965): 2.

"Carta al lector", Gonzalo Pérez de Olaguer, **3** (mayo 1965): 3.

P

Pacheco Vidal, Manuel

"Navidad para todos", Miguel Pacheco Vidal, **34** (mayo 1969): 33-38.

"Teatro Estudio Lebrijano", Manuel Pacheco, **38** (febrero-marzo 1970): 67-68.

"Una posibilidad. Prolegómeno nº 11", Miguel Pacheco Vidal, **41-42** (julio-agosto 1970): 33-37.

"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.

"*El convidado*, en Badajoz y en Madrid", Manuel Pacheco, **52** (abril-junio 1972): 56-57.

Palme, Olof

"El artista entre mecenas y concejales", Olof Palme, **62-63** (abril-mayo 1974): 35-38.

Parenti, Franco

"El dedo en el ojo", Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Parke, Lawrence

"Minus One", Lawrence Parke. Traducción: Elena Cabrera y Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 27-42.

- "Hoy nos visita: Adolfo Marsiliach", Gonzalo Pérez de Olaguer, **3** (mayo 1965): 8-9.
- "Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, **4** (junio 1965): 2 y 4.
- "Nancy 1965 ¿Punto de arranque?", Gonzalo Pérez de Olaguer, **5-6** (julio-agosto 1965): 27.
- "Carta al lector", Gonzalo Pérez de Olaguer, **5-6** (julio-agosto 1965): 3.
- "Carta a los lectores", Gonzalo Pérez de Olaguer, **7** (septiembre 1965): 3.
- "Hoy nos visita: Víctor Andrés Catena", G. P. de O., **8** (octubre 1965): 10.
- "Salvador Espriu y Ricardo Salvat: una aportación cultural", Gonzalo Pérez de Olaguer, **9** (noviembre 1965): 3-4.
- "Homenaje a la E. A. D. A. G.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (diciembre 1965): 3.
- "Consideraciones de inicios de año", Gonzalo Pérez de Olaguer, **11** (enero 1966): 3-4.
- "Hoy nos visita: Víctor Aúz Castro. Comisario de los Teatros Nacionales", Gonzalo Pérez de Olaguer, **12** (febrero 1966): 13.
- "En el segundo año de vida", Gonzalo Pérez de Olaguer, **13** (marzo 1966): 3.
- "Otro Día Mundial del Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **14** (abril 1966): 3.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **14** (abril 1966): 18.
- "Actualidad de Arrabal", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 3.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.
- "García Escudero, habla para Yorick", Gonzalo Pérez de Olaguer, **16** (junio 1966): 15.
- "Hacia una Ley de Protección al Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **16** (junio 1966): 16.
- "Hoy nos visita: José Luis Alonso", G. P. de O., **17-18** (verano 1966): 14-16.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.
- "Barcelona: Inicio de una nueva Temporada", G. P. de O., **19** (octubre 1966): 3.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.
- "Tras el IX Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **20** (noviembre 1966): 15.
- "Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.
- "Ciclo de Teatro Latino. Luz verde...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 17-18.
- "Tras el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 2.
- "Barcelona. Salvat y la Adrià Gual, en el Teatro Romea", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 16-17.
- "Nacida ayer", G. P. de O., **21** (enero 1967): 17.
- "Marcel Marceú", G. P. de O., **21** (enero 1967): 17.
- "Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 3-4.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.
- "Teatro infantil, un problema sin resolver", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 3-4.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 18.
- "La Ley de Teatro, otra vez en primer plano", Gonzalo Pérez de Olaguer, **24** (1967): 3.
- "Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, **25** (1967): 3.
- "La dimisión de Víctor Aúz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.
- "X Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.
- "Tras el I Premio Sitges de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 7.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.
- "Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.
- "XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.
- "Marat-Sade", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 68-70.
- "Valladolid: Tercer Festival de Teatro Nuevo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 53-54.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
- "Teatro popular de Pontevedra", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 52-53.
- "Ahondando por España", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 54.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 63-66.
- "La tristeza del crítico", Gonzalo Pérez de Olaguer, **35** (mayo 1969): 64.
- "Crítica teatral de Barcelona. XII Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **36** (verano 1969): 63-65.
- "La nueva etapa del Teatro CAPSA", Gonzalo Pérez de Olaguer, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 66.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.
- "El crítico ante el autor novel", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 71-72.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 75-78.
- "San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 58-61.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 67-70.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.
- "7 puntos sobre la temporada 1969-70 en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 4-5.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 67-69.
- "Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **44** (diciembre 1970): 83-86.
- "Con Ricard Salvat, director del Teatro Nacional de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 5-13.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 87-90.
- "Antonio Buero Vallejo, nuevo Académico de la Lengua", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 5.
- "Buero Vallejo: teatro político", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 6-10.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 79-82.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **47** (abril 1971): 79-81.
- "Tenerife: III Congreso Nacional de la A.E.T.I.J.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 44.
- "XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.
- "Con Los Juglares...", G. P. de O., **48** (mayo-junio 1971): 48-49.
- "Dos estrenos importantes en Madrid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 112-114.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **51** (enero-marzo 1972): 76-77.
- "I Semana de Teatro de la Universidad Laboral Francisco Franco", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 10-12.
- "Jornadas de Teatro de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 15-17.
- "I Semana de Teatro en Tarragona y I Jornadas de Teatro en Vigo", G. P. de O., **52** (abril-junio 1972): 8-9.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 75-82.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **53** (julio-agosto 1972): 75-81.
- "31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 5-9.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 79-81.
- "VI Festival de Sitges", G. P. de O., **54** (septiembre-octubre 1972): 82.
- "VI Premio Nacional de Teatro de Sitges", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 63-65.
- "El nuevo teatro español, en la Universidad de París", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 103-105.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 123-130.
- "Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.
- "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 99-106.
- "Influencia de la sociedad en el espacio escénico actual",

- Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 12-14.
 "Tarragona: Il Semana de Teatro", G. Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 4-6.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 76-81.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.
 "Il Jornadas Teatrales de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 4-6.
 "Il Conferencia. Aproximación al actor español", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 10-12.
 "El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.
 "Il Semana de Teatro de Badajoz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 22.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 32-34.
 "Festivales para el pueblo", G. Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 89-90.
- Pérez Minik, Domingo**
 "Se trata de la farsa, esa forma incordia del teatro europeo", Domingo Pérez Minik, **5-6** (julio-agosto 1965): 4-5.
 "Suma y sigue o borrón y cuenta nueva", Domingo Pérez Minik, **17-18** (verano 1966): 3-5.
 "La nueva escuela", Domingo Pérez Minik, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 5-11.
- Petit, Herve**
 "París: una experiencia de promoción de autores noveles franceses en el Théâtre des Amandiers", Herve Petit. Traducido al español por Antonio Corveiras, **60** ([1973]): 42-43.
- Picasso, Pablo**
El deseo cogido por la cola, Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, **27** (1968): 41-53.
- Pitol, Sergio**
El archivo, Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitolo y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.
- Plaia Mateu, Antoni**
 "El teatro en Barcelona. Hablan los jóvenes, en edad y espíritu", Antoni Plaia Mateu, **43** (septiembre 1970): 12-14.
 "Jaume Melendres un economista que se pasa al teatro", Antoni Plaia Mateu, **45** (enero-febrero 1971): 14-16.
- Planella, Pere**
 "Apuntes sobre el espacio escénico", P. Planella y M. Serrat, **59** (junio-julio 1973): 18 y 43-47.
 "Notas sobre el trabajo del actor", Pere Planella y Manuel Serrat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 62-63.
- Poltron**
 "Teatro y TV", Poltron, **1** (marzo 1965): 11 y 7.
 "Teatro en T.V.", Poltron, **2** (abril 1965): 11.
- Porter Moix, Miguel**
 "Adrià Gual cinematografista", Miguel Porter Moix, **57-58** (enero-marzo 1973): 41-43.
- Potau, Juan**
 "Grupo Experimental Cátaro", Juan Potau, **29** (diciembre 1968): 50-51.
 "Ahondando por España. Grupo Esperit", Juan Potau, **30** (enero 1969): 68-70.
 "Ahondando por España. Teatro Universitario de Murcia", Juan Potau, **32** (marzo 1969): 46-47.
 "Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.
 "La quimera", Juan Potau Martínez, **34** (mayo 1969): 55-58.
 "Palestra de Sabadell", Juan Potau, **34** (mayo 1969): 62-63.
 "Teatro universitario de Madrid", Juan Potau, **35** (mayo 1969): 32-33.
 "El buscón Quevedo. Vigencia de un español tremendista del Siglo de Oro", Juan Potau, **36** (verano 1969): 12-14.
Burlas, sueños y alegorías. Adaptación de M^a Luisa Oliveida y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.
- Pouplana Solé, Ramón**
 "Picaresca y esperpento", Ramón Pouplana, **36** (verano 1969): 9-11.
 "Ideograma con Juan Carlos Uviedo", Ramón Pouplana, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 48-51.
 "Antonio Martínez Ballesteros", Ramón Pouplana, **39** (abril 1970): 9-11.
 "Jerónimo López Mozo", Ramón Pouplana, **40** (mayo-junio 1970): 62.
 "Yorick promoción. Luis Matilla", Ramón Pouplana, **41-42** (julio-agosto 1970): 54-56.
 "Avignon: XXIV Festival", Ramón Pouplana Solé, **43** (septiembre 1970): 61.
 "Yorick promoción. Jordi Teixidor", Ramón Pouplana, **43** (septiembre 1970): 62-63.
 "Yorick promoción. José Arias Velasco", Ramón Pouplana, **44** (diciembre 1970): 62-63.
 "Yorick promoción. Jaume Melendres", Ramón Pouplana, **45** (enero-febrero 1971): 17-19 y 59.
 "Notas a un autor. Diego Salvador", Ramón Pouplana, **46** (marzo 1971): 29-32.
 "Ahondando por España", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 23-24.
 "Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatre per a nois i noies de C.F.", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 5-11.
 "Notas breves. ¿Qué pasa con el teatro infantil?", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 26.
 "Putxinel·lis Ciaca. Un titiretero y su mujer", Ramón Pouplana, **48** (mayo-junio 1971): 50-52.
 "XXV Festival d'Avignon", Ramón Pouplana, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 99-102.
 "Teatro y provincias", Ramón Pouplana, **52** (abril-junio 1972): 5-7.
 "Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramón Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.
 "Teatro en la calle", Ramón Pouplana, **55-56** (diciembre 1972): 96-102.
 "Diálogos frustrados sobre unas disquisiciones estético-ideológicas no mantenidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", R. Pouplana Solé, **57-58** (enero-marzo 1973): 43-46.
 "Una fisura en el espacio escénico", Ramón Pouplana Solé, **59** (junio-julio 1973): 49-50.
 "XXVII Festival d'Avignon. Jean Vilar", Ramón Pouplana Solé, **60** ([1973]): 39-41.
- "El actor como ente social", Ramón Pouplana, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 59-61.
- Pradas, Rafael**
 "Teatro, televisión y otras cosas", Rafael Pradas, **43** (septiembre 1970): 15-16.
- Prego, Adolfo**
 "En torno al último Premio Lope de Vega. *Epitafio para un soñador*", Adolfo Prego, **1** (marzo 1965): 14-15.
Epitafio para un soñador, Adolfo Prego, **1** (marzo 1965): 32 págs.
- Puigserver, Fabià**
 "*Tot amb patates* y un concepto sobre la escenografía", Fabià Puigserver, **33** (abril 1969): 13.

Q

Quevedo y Villegas, Francisco de
 "Burlas, sueños y alegorías", Adaptación de M^a Luisa Oliveida y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

Quinto, José María de
 "Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

R

Racionero Grau, Luis
 "El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.
 "Frankenstein o la aviación de la palabra", **32** (marzo 1969): 50.
 "Berkeley. Huelga, L.S.D. y ritual Living", **32** (marzo 1969): 50.
 "Ooom. Celebración colectiva", L.R.G. y M.J.R.A., **32** (marzo 1969): 53-54.

"La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.

"Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 63.

"Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.

Ragué Arias, María José

"La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.

"Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 63.

"Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.

"Berkeley. Huelga, L.S.D. y ritual Living", **32** (marzo 1969): 50.

"Frankenstein o la aviación de la palabra", **32** (marzo 1969): 50.

"Ooom. Celebración colectiva", L.R.G. y M.J.R.A., **32** (marzo 1969): 53-54.

"Madrid. *Hadrian VII*", M^a José Ragué, **34** (mayo 1969): 68.

"Editorial. Teatro Radical U.S.A.", M^a J. R., **35** (mayo 1969): 4-5.

"El Teatro Radical en EE.UU. Un teatro que ha dejado de representar para vivir", María José Ragué Arias, **35** (mayo 1969): 6.

"The Poor People's Theatre", M. J. R., **35** (mayo 1969): 12.

"Teatro del Ridículo", M. J. R., **35** (mayo 1969): 15-17.

"De cómo el Performance Group pasa de representar *Dionisus in 68* a representar *Dionisus in 69*", M. J. R., **35** (mayo 1969): 24-25.

"El Open Theater", M. J. R., **35** (mayo 1969): 26-28.

"Crítica teatral de Barcelona. *Retaule de Sant Ermengol*", María José Ragué Arias, **36** (verano 1969): 66.

"La gira de Grotowski por los Estados Unidos", María José Ragué Arias, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 54-56.

"Carta de EE.UU.", M^a José Ragué, **40** (mayo-junio 1970): 65-66.

"*¡Oh Calcuta!*: pornografía llamada teatro", María José Ragué Arias, **41-42** (julio-agosto 1970): 74.

Reamy, Tom

"Llega la cía. de teatro Pandemonium", Tom Reamy, **41-42** (julio-agosto 1970): 12-14.

Rebello, Luiz Francisco

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

Regás, Xavier

"La extraña actitud ante la obra de Laín Entralgo", Xavier Regás, **13** (marzo 1966): 10.

Rellán, Miguel Ángel

"Historia del vagabundo feliz", Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Reyes, Amparo

"Escuelas de Arte Dramático en Europa. I. París", Amparo Reyes, **19** (octubre 1966): 12-13.

"Las escuelas de teatro (II). Formación profesional del actor (Essen, 1965)", Amparo Reyes, **22** (febrero 1967): 10-11.

Rincón, Luciano F.

"Akelarre y la enfermedad de Parkinson", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 6-7.

Rincón, Luciano F.

"Sobre el teatro en Bilbao", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 8-9.

"Las provincias y las culturas", Luciano F. Rincón, **43** (septiembre 1970): 65-66.

Roda, Federico

"Aquí se habla del mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa", Federico Roda, **5-6** (julio-agosto 1965): 13-15.

"Lo que llamamos teatro de vanguardia", Federico Roda, **20** (noviembre 1966): 6-7.

"La crueldad entre nosotros", Federico Roda, **27** (1968): 13.

Rodes, Antonio

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Rodríguez Buded, Ricardo

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.

"Madrid. Teatros Nacionales", Ricardo Rodríguez Buded, **21** (enero 1967): 15.

"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.

"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **24** (1967): 15.

"Madrid. Autores nuevos y teatro independiente", R. Rodríguez Buded, **26** (1967): 15.

Rodríguez Méndez, José María

"Protagonista: el pueblo", José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 9.

"*La vendimia de Francia*", José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 32 págs.

"La preocupación por España. Ramón Gil Novales", José María Rodríguez Méndez, **12** (febrero 1966): 11.

"Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 7-8.

"*La Andalucía de los Quintero*", José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 29-39.

"El teatro-cabaret. ¿Nueva calamidad o nueva modalidad?", José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 5-6.

"Mujeres, flores y pitanza", María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.

Romero, Luis

"Carta a Juan Germán Schroeder", Luis Romero, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 17.

Romero, Vicente

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **60** ([1973]): 18 y 35-36.

"Entrevista con Patricia O'Connor de la Universidad de Cincinnati", Vicente Romero, **60** ([1973]): 37-38.

Roos, Staffan

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Rosa, Manuel de la

"Teatro Escolar", Manuel de la Rosa, **57-58** (enero-marzo 1973): 62-67.

Rozewicz, Tadeusz

El archivo, Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitol y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.

Rueda, Lope de

Historias de Juan Buenalma, Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, **30** (enero 1969): 35-66.

Rupérez, Antonio

"I Cursillo de Teatro en Bilbao", Enrique Villa y Antonio Rupérez, **48** (mayo-junio 1971): 54.

S

Sagarra, Joan de

"Brecht y la crítica", Juan de Sagarra, **22** (febrero 1967): 7.

Saint-Paulien

"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, **28** (noviembre 1968): 14-17.

Saladrigas, Robert

"Flores sobre la tumba del Griego", Robert Saladrigas, **53** (julio-agosto 1972): 73-74.

Salvador Blanes, Diego

La mujer y el ruido, Diego Salvador Blanes, **46** (marzo 1971): 35-69.

Salvat, Ricard

"Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.

"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.

"Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur y un poco de miedo* y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.

Viento del sur y un poco de miedo, María Aurèlia Cap-

many. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.

"Los constructores de imperios o el Schmürz, de Boris Vian", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 8.

"Mi puesta en escena de *Los constructores de imperios*", Ricardo Salvat, **11** (enero 1966): 9.

"En la muerte de Piscator. El incómodo Erwin Piscator", Ricardo Salvat, **14** (abril 1966): 4-6.

"Precisiones sobre una entrevista", Ricardo Salvat, **16** (junio 1966): 17.

"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.

"El teatro argelino y un intento de aproximación", Ricard Salvat, **45** (enero-febrero 1971): 84-86.

"I Conferencia. Del Star System a la creación colectiva", Ricard Salvat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 7-10.

Salvatierra, Nina

"Historia del vagabundo feliz", Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Sans, Santiago

"Broadway, off-Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.

"Libertad o el rito a la vida. Apuntes, sin análisis, de una posición", Santiago Sans, **24** (1967): 6 y 10.

"Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio?", Santiago Sans, **57-58** (enero-marzo 1973): 39-41.

"Dadle artificiosas piruetas al artificio", Santiago Sans, **59** (junio-julio 1973): 54-55.

Santamaría, Josep

"Teatro provocación", Josep Santamaría y Joan Carles Viñoles, **59** (junio-julio 1973): 51-53.

Santareno, Bernardo

"Il Festival Internazionale de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.

"Escenarios del mundo. Lisboa. *Oración*, de Arrabal y *Bajo vigilancia*, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, **7** (septiembre 1965): 12-13.

"Valores sociológicos en mi teatro", Bernardo Santareno, **16** (junio 1966): 7.

El pecado de Juan Agonía, Bernardo Santareno. Traducción de Víctor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.

Santos, Domingo

"Las mil formas de la ciencia ficción", Domingo Santos, **41-42** (julio-agosto 1970): 9-11.

Sapena, Francisco

"Teatro universitario", Francisco Sapena, **1** (marzo 1965): 11.

Schmieding, W.

"Grupos enemigos del teatro", W. Schmieding, **57-58** (enero-marzo 1973): 97.

Schroeder, Juan Germán

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **28** (noviembre 1968): 22.

"Tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **29** (diciembre 1968): 46-47.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **30** (enero 1969): 71-72.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **31** (febrero 1969): 48-50.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **32** (marzo 1969): 44-45.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **33** (abril 1969): 50-51.

"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **34** (mayo 1969): 59-60.

"Presentación de *La muerte burlada*", Juan Germán Schroeder, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 9.

La muerte burlada, Juan Germán Schroeder, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 23-38.

"Canción del autor novel", Juan Germán Schroeder, **39** (abril 1970): 12-13.

"¿Cómo orientar una adaptación?", Juan Germán Schroeder, **45** (enero-febrero 1971): 79-80.

"Trabajos realizados por Juan Germán Schroeder", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 6-12.

"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.

"La hora de las decisiones", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 25-26.

La esfinge furiosa, Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 27-50.

"*La esfinge furiosa*. Análisis de una obra", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 51-55.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Jorge Grau", Juan Germán Schroeder, **51** (enero-marzo 1972): 74-76.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Marta Grau y Arturo Carbonell", Juan Germán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.

"Gentes que dejaron huella. Hans Schlegel", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 68-69.

"¿Qué ocurre con el Teatro Griego de Montjuich?", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 72-73.

"Mercedes de la Aldea (1931-1954)", Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 51-56.

"Poema a Mercedes", Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 57.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Dolly Latz", Juan Germán Schroeder, **55-56** (diciembre 1972): 106-107.

Segarra, José M^a

"Temas de Teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montañez y José M^a Segarra, **1** (marzo 1965): 12-13.

Serrat Crespo, Miguel

"Apuntes sobre el espacio escénico", P. Planella y M. Serrat, **59** (junio-julio 1973): 18 y 43-47.

Serrat, Manuel

"Notas sobre el trabajo del actor", Pere Planella y Manuel Serrat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 62-63.

Silvente-Guerrero, Ana Beatriz

"Posibilidades actuales del teatro de niños", Ana Beatriz Silvente-Guerrero y Celia Moyano-Laissué, **47** (abril 1971): 12-13.

Soler Carreras, J. A.

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **14** (abril 1966): 19.

"Cuando el teatro es cine. *Pygmalion*, 1964", J. A. Soler Carreras, **15** (mayo 1966): 19.

"Cuando el teatro es cine. Los encuentros estériles", J. A. Soler Carreras, **16** (junio 1966): 19.

"Cuando el teatro es cine. Arniches, Benavente y Valle Inclán, llevados al cine", J. A. Soler Carreras, **17-18** (verano 1966): 35.

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **19** (octubre 1966): 19.

"Cuando el teatro es cine. Ese desconocido cine polaco", J. A. Soler Carreras, **20** (noviembre 1966): 2.

"Cuando el cine es teatro. María Rosa Espert-Moreno", J. A. Soler Carreras, **21** (enero 1967): 19.

"Cuando el teatro es cine: un sábado por la noche en Tarl (Texas)", J. A. Soler-Carreras, **22** (febrero 1967): 19.

"Cuando el teatro es cine. La trágica disciplina", J. A. Soler Carreras, **24** (1967): 19.

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, **27** (1968): 58.

Sordo, Enrique

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de febrero", Enrique Sordo, **1** (marzo 1965): 8-10.

"Crítica teatral de Barcelona. Lo que se ha estrenado en el mes de marzo", Enrique Sordo, **2** (abril 1965): 17-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.

"Por la farsa al esperpento", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 9-10.

"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.

"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

"Cinco años: Ricardo Salvat y su Escola", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 4-5.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **12** (febrero 1966): 16-17.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **14** (abril 1966): 17.
"Jean Genet, el místico del mal", Enrique Sordo, **15** (mayo 1966): 12-13.
"Antonin Artaud en el teatro, en la vida y en la muerte", Enrique Sordo, **21** (enero 1967): 5.

Suassuna, Ariano

Auto de la compadecida, Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

Sunyer Roig, María Nieves

"Congreso Internacional para la Infancia y la Juventud. La Haya 1968", María Nieves Sunyer Roig, **32** (marzo 1969): 9-10.

Sutton, J.D.

Mañana, J.D. Sutton, **54** (septiembre-octubre 1972): 19-50.

Szleyen, Zofia

El archivo, Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitó y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.

T

Teixidor, Jordi

"Un féretro para Arturo", Jordi Teixidor, **34** (mayo 1969): 46-54.

El retablo del flautista, Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 19-53.

"Brecht, hoy", Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 55.

"Los amigos del Teatro Español de Toulouse. José Martín Elizondo", Jordi Teixidor, **52** (abril-junio 1972): 62-64.

Thomas, A. M.

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.

Torrente Ballester, Gonzalo

"El fresco", Gonzalo Torrente Ballester, **36** (verano 1969): 6-8.

Torres Tarres, Montserrat

"Teatro infantil", Montserrat Torres Tarrés, **38** (febrero-marzo 1970): 70.

Tovías, David

"*El maniquí*, poesía extraña", David Tovías, **4** (junio 1965): 10-11.

El maniquí, David Tovías, **4** (junio 1965): 31 págs.

Trías, Carlos

"Lope de Vega y Cervantes: el teatro oficial frente al loco marginado", Carlos Trías, **29** (diciembre 1968): 12-16.

U

Ulrich, Rolf

La jaula, Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

Uriz, Francisco

"Teatro sueco. A manera de prólogo", Francisco Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 4-5.

"Reflexiones y cifras en torno a la producción teatral de nuestra época. Organización de la vida teatral sueca", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 32-34.
"Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.

"Los grupos independientes en Suecia", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 51-54.

"Teatro y escuela. Entrevista con Ove Wall del Riksteatern", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 60-63.

Uviedo, Juan Carlos

"Autobiografía imprescindible para que de mí se hable en *Yorick*", Juan Carlos Uviedo, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 47.

V

Veinstein, André

"Theatre Experimental", André Veinstein, **55-56** (diciembre 1972): 83.

Vera, Gerardo

"¿Qué ha significado para el teatro español el Festival?", Gerardo Vera y Luis Matilla, **44** (diciembre 1970): 14-16.

Vian, Boris

"Última hora: Jacques Audiberti ha muerto. Sobre *Les Naturels du Bordelais*", Boris Vian, **5-6** (julio-agosto 1965): 18.

Los constructores de imperios o el Schmürz, Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.

Vidal Alcover, Jaume

"El teatro de cabaret", Jaume Vidal Alcover, **31** (febrero 1969): 11-12.

"Origen y composición del *Oratorio per un home sobre la terra*", Jaume Vidal Alcover, **51** (enero-marzo 1972): 17-18.

Oratorio para un hombre sobre la tierra, Jaume Vidal Alcover. Traducción de Josep Urdeix, **51** (enero-marzo 1972): 19-54.

Villa, Enrique

"I Cursillo de Teatro en Bilbao", Enrique Villa y Antonio Rupérez, **48** (mayo-junio 1971): 54.

Viñoles, Joan Carles

"Teatro provocación", Josep Santamaría y Joan Carles Viñoles, **59** (junio-julio 1973): 51-53.

W

Walser, Alejandro

"Alemania, un ejemplo a seguir", Alejandro Walser, **27** (1968): 63.

Wiebel, Martín

"Diez tesis sobre el teatro universitario", Martín Wiebel, **55-56** (diciembre 1972): 71-73.

Wilson, Georges

"*Rómulo el Grande*. Una obra anti-trágica", Georges Wilson, **5-6** (julio-agosto 1965): 24.

Z

Zabalbaeascoa, José Antonio

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbaeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbaeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

"Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales (y II)", José A. Zabalbaeascoa, **4** (junio 1965): 12.

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbaeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.

"Londres. Junto a la estatua de Eros", José Antonio Zabalbaeascoa, **27** (1968): 64-66.

"Crónica de Londres. Mutis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbaeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

Zabalbaeascoa, Pablo

"En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Comentarios de dirección", Pablo Zabalbaeascoa, **2** (abril 1965): 10.

"A propósito de un texto y un montaje", Pablo Zabalbaeascoa, **39** (abril 1970): 16-18.

Zern, Leif

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

Zeta, León

"Teatro en T. V. Primera Fila", León Zeta, **5-6** (julio-agosto 1965): 25.

"Teatro en T. V. En torno a adaptadores, directores, realizadores y actores", León Zeta, **7** (septiembre 1965): 20.

"T. V. La nueva programación y el teatro", León Zeta, **9** (noviembre 1965): 19.

"Teatro en T. V. Cocktail de desilusiones", León Zeta, **11** (enero 1966): 19.

"Teatro en T. V.", León Zeta, **13** (marzo 1966): 19.

Índice de materias

A

Actores

"Formación del intérprete hoy", Herman Bonnin, **4** (junio 1965): 5.
"Ese hombre llamado actor...", Juan Peñalver Laserna, **7** (septiembre 1965): 4-5.
"La voz del verso", Pablo Corbalán, **16** (junio 1966): 11.
"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.
"Comunicación sobre los problemas del actor no profesional ante el teatro profesional", María López, **20** (noviembre 1966): 5.
"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.
"Página de las 50.000", **30** (enero 1969): 67.
"¿Método Grotowski?", Maite Lorés, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 52-53.
"La desaparición de Helen Weigel", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 78-80.
"La hora de las elecciones", Alberto Miralles, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 69-73.
"La hora de todos", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 82-83.
"El trabajador teatral frente a la historia", Juan Antonio Hormigón, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 87-95.
"Gentes que dejaron huella (1940-1960)", Marta Grau y Arturo Carbonell, Juan Ger-

mán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.
"De Mercedes de la Aldea a José Antonio Peral: ¿Del ayer al Mañana?", **54** (septiembre-octubre 1972): 4.
"Mercedes de la Aldea (1931-1954)", Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 51-56.
"Paro total de actores en Barcelona", **54** (septiembre-octubre 1972): 75.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.
"El actor español y el espacio escénico", José Montleón, **59** (junio-julio 1973): 7-12.
"Juan Diego: el actor, el juego y la política", Doménech Font, **59** (junio-julio 1973): 64-67.
"Yorick zarandea a: José Luis Gómez", **60** ([1973]): 13-18.
"I Conferencia. Del Star System a la creación colectiva", Ricard Salvat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 7-10.
"II Conferencia. Aproximación al actor español", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 10-12.
"III Conferencia. Adocenamiento, contradicción, contentación y un largo etcétera, del actor español", Juan Diego, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 13-17.
"El actor como ente social", Ramon Pouplana, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 59-61.
"Notas sobre el trabajo del actor", Pere Planella y Manuel Serrat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 62-63.

"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Adaptadores

"¿Cómo orientar una adaptación?", Juan Germán Schroeder, **45** (enero-febrero 1971): 79-80.

Alemania

"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada", Hanno Brühi, **8** (octubre 1965): 14.
"Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.
"Oratorio sobre Auschwitz. Estreno simultáneo en trece teatros de *Die Ermittlung* de Peter Weiss", Die Welt, **10** (diciembre 1965): 16.
"Escenarios del mundo. Alemania", **11** (enero 1966): 16.
"Festival Internacional de Mimo en Zurich. Els Joglars representó a España", Albert Boadella, **24** (1967): 11.
"Alemania, un ejemplo a seguir", Alejandro Walsler, **27** (1968): 63.
"Alemania. Otra vez Mrozek", **30** (enero 1969): 74.
"El cabaret en Alemania", **31** (febrero 1969): 15-16.
"Carta de Alemania. Festival de Berlín", Liselotte Müller, **41-42** (julio-agosto 1970): 76.
"La desaparición de Helen Weigel", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 78-80.

"Grupos enemigos del teatro", W. Schmieding, **57-58** (enero-marzo 1973): 97.

"Apretado itinerario del teatro alemán: de la revisión al reformismo", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 4-9.

Argelia

"El teatro argelino y un intento de aproximación", Ricard Salvat, **45** (enero-febrero 1971): 84-86.

Arquitectura

"El edificio teatral", Juan Antonio Hormigón, **47** (abril 1971): 73-78.
"Teatro móvil", Javier Navarro de Zuvillaga, **59** (junio-julio 1973): 15-17.

Asociaciones

"CEA y CEMEA al servicio del Festival", **9** (noviembre 1965): 9.
"Acerca de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", Martínez Bjorkman, **13** (marzo 1966): 12.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **14** (abril 1966): 2.
"Estatutos de la Federación de Teatros Independientes", **20** (noviembre 1966): 4.
"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **24** (1967): 5.
"Asociación Nacional del Teatro para la Infancia y la Juventud. Notas de información", **25** (1967): 9.
"Federación de Teatros Independientes", **25** (1967): 13.
"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud. Notas de Información", **26** (1967): 14.

"La A.S.A.I.T.E.J. una necesidad internacional", A.E.T.I.J., **32** (marzo 1969): 7-8.

Autores

"Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", J. Pedret Muntañola, **2** (abril 1965): 6-7.

"Entrevista con Lauro Olmo: 'Sí: el teatro es el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social', Francisco Jover, **2** (abril 1965): 8-9.

"Protagonista: el pueblo", José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 9.

"Notas sobre... Harold Pinter", **2** (abril 1965): 11.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **3** (mayo 1965): 2.

"Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", J. Pedret Muntañola, **3** (mayo 1965): 4-5 y 12.

"Maiakovski, exponente de la lírica soviética", C. Martí Ferreras, **3** (mayo 1965): 6.

"Notas sobre... Vladimir Maiakovski (1893-1930)", **3** (mayo 1965): 10.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **4** (junio 1965): 2.

"Textos sobre teatro poético", T. S. Eliot, José M^a de Quinto y Ricardo Salvat, **4** (junio 1965): 3-5.

"Notas sobre... Max Frisch", **4** (junio 1965): 11.

"Madrid. ¿Dónde están los nuevos?", Víctor Aúz, **4** (junio 1965): 15.

"Por la farsa al esperpento", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 9-10.

"Última hora: Jacques Auduberti ha muerto. Fragmento de *Le Theatre nouveau en France*, de M. Corvin", **5-6** (julio-agosto 1965): 16.

"Última hora: Jacques Auduberti ha muerto. Fragmento de *El Teatro desde Shaw hasta Brecht*, de S. Melchinger", **5-6** (julio-agosto 1965): 17.

"Última hora: Jacques Auduberti ha muerto. Fragmento de *Historia del teatro contemporáneo*, de Juan Guerrero Zamora", **5-6** (julio-agosto 1965): 18.

"Última hora: Jacques Auduberti ha muerto. Sobre *Les Naturels du Bordelais*", Boris Vian, **5-6** (julio-agosto 1965): 18.

"Notas sobre... Fernand Crommelynck", **5-6** (julio-agosto 1965): 25.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **5-6** (julio-agosto 1965): 34.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **7** (septiembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **8** (octubre 1965): 2.

"En la muerte de Alejandro Casona", **8** (octubre 1965): 3-4.

"Notas sobre: Alejandro Casona", **8** (octubre 1965): 4.

"Evocación de un recuerdo lejano: *El Triciclo* (1953)", **8** (octubre 1965): 5.

"El teatro de Fernando Arrabal", José F. Arroyo, **8** (octubre 1965): 6-7.

"Teatro pánico en París (Reproducimos este texto del SP)", **8** (octubre 1965): 8 y 17.

"*Los seres vivos* de Dostoyewski", Rafael Bertrán Montserrat, **9** (noviembre 1965): 5.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **10** (diciembre 1965): 2.

"María Aurèlia Capmany: Un nombre destacado de la literatura catalana contemporánea", C. Martí Ferreras, **10** (diciembre 1965): 10-11.

"Borin Vian o el apocalipsis de un imperio sangriento y tóxico", Juan Guerrero Zamora, **11** (enero 1966): 4-5.

"Boris Vian. Célebre y desconocido...", Noël Arnaud, **11** (enero 1966): 6-7.

"Notas sobre... Boris Vian", **11** (enero 1966): 10.

"Hombres de teatro: Alfonso Sastre", Alberto Miralles, **11** (enero 1966): 11.

"La preocupación por España. Ramón Gil Novales", José María Rodríguez Méndez, **12** (febrero 1966): 11.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **13** (marzo 1966): 2.

"Murray Schisgal. Un autor norteamericano de hoy, habla sobre su Teatro", **13** (marzo 1966): 13.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **14** (abril 1966): 2.

"En la muerte de Piscator. El incomodo Erwin Piscator", Ricardo Salvat, **14** (abril 1966): 4-6.

"Notas sobre... Erwin Piscator", **14** (abril 1966): 6.

"El teatro procesal", Francisco Jover, **14** (abril 1966): 7-8.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **15** (mayo 1966): 2.

"Entrevista con Arrabal", Henriques, **15** (mayo 1966): 6.

"Una vez más en su propia patria. Arrabal difamado", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Arrabal en la prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido", Croni, **15** (mayo 1966): 8.

"Arrabal en la prensa española. En París, con Fernando Arrabal, español traducido a 20 idiomas", Salvador Jiménez, **15** (mayo 1966): 9-10.

"Jean Genet, el místico del mal", Enrique Sordo, **15** (mayo 1966): 12-13.

"Mi infierno", Eugène Ionesco, **15** (mayo 1966): 16.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **16** (junio 1966): 2.

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

"Valores sociológicos en mi teatro", Bernardo Santareno, **16** (junio 1966): 7.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **17-18** (verano 1966): 2 y 11.

"Suma y sigue o borrón y cuenta nueva", Domingo Pérez Minik, **17-18** (verano 1966): 3-5.

"La voluntad de juego en el teatro de Valle-Inclán", Guillermo Díaz-Plaja, **17-18** (verano 1966): 6-8.

"Benavente y su teatro", C. Martí Ferreras, **17-18** (verano 1966): 8-9.

"Sobre Carlos Arniches y su *Señorita de Trevélez*", Ramón Pérez de Ayala, **17-18** (verano 1966): 10.

"Notas sobre Benavente, Arniches y Valle Inclán", **17-18** (verano 1966): 12-13.

"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.

"Notas sobre... F. Dürrenmatt", **19** (octubre 1966): 8-9.

"Brecht, dominante; Brecht, recesivo", Antonio Buero Vallejo, **20** (noviembre 1966): 12-13.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.

"Antonin Artaud en el teatro, en la vida y en la muerte", Enrique Sordo, **21** (enero 1967): 5.

"Jaime Melendres, Premio Josep Maria de Sagarra", **21** (enero 1967): 9.

"Notas sobre mi obra *Los novios*", Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 10.

"Oswaldo Dragún y su teatro", Juan Guerrero Zamora, **22** (febrero 1967): 4-5.

"Brecht y la crítica", Juan de Sagarra, **22** (febrero 1967): 7.

"Entrevista con Frank D. Gilroy", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.

"Elmer Rice ha muerto", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.

"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **24** (1967): 5.

"Cómo estrenar una comedia en Nueva York. Diario de Gilroy", **24** (1967): 7-8.

"Aproximación al teatro de Manuel Martínez Mediero", Xavier Fábregas, **25** (1967): 11-12.

"El dramaturgo y su compromiso", Jerónimo López Mozo, **25** (1967): 12 y 17.

"Madrid. Autores nuevos y teatro independiente", R. Rodríguez Buded, **26** (1967): 15.

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

"El timpano roto", Juan Germán Schröder, **30** (enero 1969): 71-72.

"Frente a frente con María Aurèlia Capmany y su mundo literario", Federico Martínez Solbes, **31** (febrero 1969): 13-14.

"Madrid. *La grande y la pequeña maniobra*. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **32** (marzo 1969): 57-58.

"Editorial", **34** (mayo 1969): 4.

"*Yorick* promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.

"Mesa redonda: el nuevo autor español", **34** (mayo 1969): 23-26.

"Bases del III Premio Internacional de Teatro AETIJ", **34** (mayo 1969): 61.

"*Yorick* promociona. Roger Justafre", Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 29-31.

"*Yorick* promociona. Fernando Monegal", Miguel Alcaraz, **36** (verano 1969): 51-53.

"Max Aub ante la problemática del teatro actual", Lucila Cabrejas, **36** (verano 1969): 61-62.

"Notas biográficas de Los Ambulantes", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 11-12.

"*Yorick* promociona: Miguel Cobaleda", Miguel Alcaraz, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 57-59.

"Editorial", Alberto Miralles, **38** (febrero-marzo 1970): 4.

"Editorial", **39** (abril 1970): 4.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Nos hemos puesto en camino...", Alberto Miralles, **39** (abril 1970): 5.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Antonio Martínez Ballesteros", Ramón Pouplana, **39** (abril 1970): 9-11.
 "Encuesta al autor", **39** (abril 1970): 14-15.
 "Con Antonio Martínez Ballesteros, la circunstancia", **39** (abril 1970): 67.
 "El autor joven y el teatro nacional", J. A. Benach, **39** (abril 1970): 69-70.
 "El crítico ante el autor novel", Gonzalo Pérez de Olaguer, **39** (abril 1970): 71-72.
 "Reflexiones con Arthur Adamov", Juan Antonio Hormigón, **40** (mayo-junio 1970): 4-9.
 "Cronología de Arthur Adamov", **40** (mayo-junio 1970): 11-12.
 "Jerónimo López Mozo", Ramón Pouplana, **40** (mayo-junio 1970): 62.
 "Una escena de 'Matadero splemne', de López Mozo. (Último Premio Carlos Arniches)", **40** (mayo-junio 1970): 63-64.
 "Entrevista con Carlo Frabetti", **41-42** (julio-agosto 1970): 8.
 "Llega la cía. de teatro Pandemonium", Tom Reamy, **41-42** (julio-agosto 1970): 12-14.
 "Índice de escritores españoles de ciencia ficción", **41-42** (julio-agosto 1970): 53.
 "Yorick promociona. Luis Matilla", Ramón Pouplana, **41-42** (julio-agosto 1970): 54-56.
 "El *Retaule del Flautista*", Jaime Fuster, **43** (septiembre 1970): 17-18.
 "A propósito de *El Retaule del Flautista*", Xavier Fábregas, **43** (septiembre 1970): 56-57.
 "Ángel García Pintado. Premio Guipúzcoa de Teatro de 1970", **43** (septiembre 1970): 59.
 "Yorick promociona. Jordi Teixidor", Ramón Pouplana, **43** (septiembre 1970): 62-63.
 "Yorick promociona. José Arias Velasco", Ramón Pouplana, **44** (diciembre 1970): 62-63.
 "Jaume Melendres un economista que se pasa al teatro", Antoni Plaça Mateu, **45** (enero-febrero 1971): 14-16.
 "Yorick promociona. Jaume Melendres", Ramón Pouplana, **45** (enero-febrero 1971): 17-19 y 59.
 "Synge, como necesidad de un teatro popular", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 78.
 "¿Cómo orientar una adaptación?", Juan Germán Schroeder, **45** (enero-febrero 1971): 79-80.
 "Antonio Buero Vallejo, nuevo Académico de la Lengua", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 5.

"Buero Vallejo: teatro político", Gonzalo Pérez de Olaguer, **46** (marzo 1971): 6-10.
 "Notas a un autor. Diego Salvador", Ramón Pouplana, **46** (marzo 1971): 29-32.
 "Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, **47** (abril 1971): 60.
 "J. M. Benet, Premi Teatre Català Ciutat de Sabadell", Xavier Fábregas, **48** (mayo-junio 1971): 53.
 "La nueva escuela", Domingo Pérez Mink, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 5-11.
 "Trabajos realizados por Juan Germán Schroeder", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 6-12.
 "Juan Germán Schroeder", Antonio Buero Vallejo, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 12-15.
 "Jaume Vidal Alcover y su teatro", Jaime Fuster, **51** (enero-marzo 1972): 62-68.
 "Editorial", **52** (abril-junio 1972): 4.
 "Manuel Martínez Mediero", **52** (abril-junio 1972): 51.
 "Los tres M. Martínez Mediero", Luis María Iturri, **52** (abril-junio 1972): 52.
 "El porqué de *El regreso de los escorpiones*", Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 53-54.
 "El último gallinero, en Madrid", Fernando Benítez Cano, **52** (abril-junio 1972): 54-56.
 "El convidado, en Badajoz y en Madrid", Manuel Pacheco, **52** (abril-junio 1972): 56-57.
 "Dialogando con M. Martínez Mediero", **52** (abril-junio 1972): 58-59.
 "Los amigos del Teatro Español de Toulouse. José Martín Elizondo", Jordi Teixidor, **52** (abril-junio 1972): 62-64.
 "Datos sobre Miguel Cobaleda", **53** (julio-agosto 1972): 6.
 "Sobre *La puerta del paraíso*. Algunos por qué y algunos porqués...", Miguel Cobaleda, **53** (julio-agosto 1972): 7-11.
 "Algunas cuestiones en torno al teatro gallego", Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 14-18 y 43-45.
 "Manuel Lorenzo. Tres hermanas tontas", M. L., **53** (julio-agosto 1972): 46.
 "Yorick pregunta, responde Juan Antonio Castro", **53** (julio-agosto 1972): 65-67.
 "El Concurs de Teatre Català Ciutat de Sabadell. Francesc Barceló, ganador", **53** (julio-agosto 1972): 70-71.
 "El Premi Ciutat de Sabadell", **53** (julio-agosto 1972): 71.

"De Mercedes de la Aldea a José Antonio Peral: ¿Del ayer al *Mañana?*", **54** (septiembre-octubre 1972): 4.
 "Yorick pregunta, responde José A. Peral", **54** (septiembre-octubre 1972): 13-15.
 "Notas a un autor. J.D. Sutton", Ramón Pouplana, **54** (septiembre-octubre 1972): 16-18.
 "Brossa, Maiakovski, Iglesias", Xavier Fábregas, **54** (septiembre-octubre 1972): 58-59.
 "Encuesta a los ocho autores de *El Fernando?*", **55-56** (diciembre 1972): 11-18.
 "Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaime Comellas, **55-56** (diciembre 1972): 115-117.
 "Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.
 "I Premio Diego Sánchez de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 12.
 "Yorick pregunta, responde F. Macías", **57-58** (enero-marzo 1973): 13-15.
 "Algunas notas imprecisas para conocer a Diego Sánchez de Badajoz", M. Martínez Mediero, **57-58** (enero-marzo 1973): 16-18 y 35-36.
 "Adrià Gual, o la fe en la élite", Xavier Fábregas, **57-58** (enero-marzo 1973): 48-49.
 "En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, **57-58** (enero-marzo 1973): 73-82.
 "Las tres hermanas, de Chéjov. Un espectáculo incoherente", Miguel Bilbao, **59** (junio-julio 1973): 56-58.
 "Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.
 "París: una experiencia de promoción de autores noveles franceses en el Théâtre des Amandiers", Herve Petit. Traducido al español por Antonio Corveiras, **60** ([1973]): 42-43.
 "La Familia de Carlos IV, de Manuel Pérez Casaux, en el VII Premio Nacional de Teatro. Sitges-73", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 67.
 "Yorick pregunta, responde Manuel Pérez Casaux", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 68-69.
 "Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.
 "Jan Bergquist y Hans Bendrik, los autores de *Ivar Kreuger*", **62-63** (abril-mayo 1974): 68-70.

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.
 "Apuntes biográficos de Federico Martínez Solbes. Premio Alcoy 1973", **64** (junio-julio 1974): 10-11.
 "Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi", Rafael Insa, **64** (junio-julio 1974): 11.
 "Yorick pregunta, responde Martínez Solbes", **64** (junio-julio 1974): 12-13.
 "Breve balance del Ciutat d'Alcoi. Martínez Solbes o la intuición", Joan Anton Benach, **64** (junio-julio 1974): 14-16.
 "Notas sobre los autores, obras y miembros del jurado en las convocatorias I y II del Premio de Teatro Ciudad de Alcoy", Jaime Borda, **64** (junio-julio 1974): 17.
 "La Cazuella y el Premio Ciutat d'Alcoi", **64** (junio-julio 1974): 18-19.
 "Con Domingo Miras, ganador del II Premio Diego Sánchez", **64** (junio-julio 1974): 30-31.

B

Balances

"La Coruña. III Semana de Teatro", Manuel Lorenzo, **44** (diciembre 1970): 67-68.
 "Edimburgo-71", Gregorio G. Corral, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 96-98.
 "V Semana de Teatro Actual de Sitges", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 105-109.

Barcelona

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **3** (mayo 1965): 17-19 y 9.
 "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **4** (junio 1965): 16-19.
 "Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.
 "Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, **7** (septiembre 1965): 16-19.
 "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **8** (octubre 1965): 18-19.
 "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **11** (enero 1966): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **12** (febrero 1966): 16-17.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **13** (marzo 1966): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **14** (abril 1966): 17.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **14** (abril 1966): 18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **15** (mayo 1966): 17-18.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **17-18** (verano 1966): 29-31.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **17-18** (verano 1966): 31-32.

"Crítica teatral de Barcelona", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 32.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **19** (octubre 1966): 17-18.

"Barcelona: inicio de una nueva temporada", G. P. de O., **19** (octubre 1966): 3.

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **20** (noviembre 1966): 14.

"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, **20** (noviembre 1966): 14-15.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 17.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 18.

"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, **23** (marzo 1967): 18.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **23** (marzo 1967): 19.

"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.

"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, **25** (1967): 18-19.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 16-18.

"Crítica teatral de Barcelona", **30** (enero 1969): 75-77.

"Crítica teatral de Barcelona", **32** (marzo 1969): 55-56.

"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.

"La nueva etapa del Teatro CAPSA", Gonzalo Pérez de Olaguer, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 66.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **41-42** (julio-agosto 1970): 77-80.

"7 puntos sobre la temporada 1969-70 en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **43** (septiembre 1970): 4-5.

"Una aproximación a los teatros de la ciudad", Fernando Monegal, **43** (septiembre 1970): 6-11.

"Fragmento del libro *La literatura de postguerra. 25 años de teatro*", Joaquín Molas, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 56-59.

"Antes de la solución final", Ramiro Bascompte, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 60-62.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.

Bibliografías

"D. Juan de España y D. Juan de Europa", Salvador de Madariaga, **28** (noviembre 1968): 5-8.

"Ensayos sobre el donjuanesmo", **28** (noviembre 1968): 20.

Bilbao

"Sobre el teatro en Bilbao", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 8-9.

Biografías

"Temas de teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montañez y José M^a Sagarra, **1** (marzo 1965): 12-13.

"Notas sobre... Harold Pinter", **2** (abril 1965): 11.

"Notas sobre... Vladimir Maikovsky (1893-1930)", **3** (mayo 1965): 10.

"Notas sobre... Max Frisch", **4** (junio 1965): 11.

"Notas sobre... Fernand Crommelynck", **5-6** (julio-agosto 1965): 25.

"Notas sobre: Alejandro Casanova", **8** (octubre 1965): 4.

"Maria Aurèlia Capmany: Un nombre destacado de la literatura catalana contemporánea", C. Martí Ferreras, **10** (diciembre 1965): 10-11.

"Boris Vian. Célèbre y desconocido...", Noël Arnaud, **11** (enero 1966): 6-7.

"Notas sobre... Boris Vian", **11** (enero 1966): 10.

"Notas sobre... F. Dürrenmatt", **19** (octubre 1966): 8-9.

"Osvaldo Dragún y su teatro", Juan Guerrero Zamora, **22** (febrero 1967): 4-5.

"Aproximación al teatro de Manuel Martínez Mediero",

Xavier Fábregas, **25** (1967): 11-12.

"Madrid. Temporada T.N. de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **29** (diciembre 1968): 63-66.

"Yorick promociona", Miguel Alcaraz, **34** (mayo 1969): 5-22.

"Yorick promociona. Roger Justafre", Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 29-31.

"Yorick promociona. Fernando Monegal", Miguel Alcaraz, **36** (verano 1969): 51-53.

"Notas biográficas de Los Ambulantes", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 11-12.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Biografías. Aunque no están todos los que deberían, los que están, son", **39** (abril 1970): 6.

"Antonio Martínez Ballesteros", Ramón Pouplana, **39** (abril 1970): 9-11.

"Yorick promociona. Luis Matilla", Ramón Pouplana, **41-42** (julio-agosto 1970): 54-56.

"Yorick promociona. José Arias Velasco", Ramón Pouplana, **44** (diciembre 1970): 62-63.

"Synge, como necesidad de un teatro popular", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 78.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Jorge Grau", Juan Germán Schroeder, **51** (enero-marzo 1972): 74-76.

"Los amigos del Teatro Español de Toulouse. José Martín Elizondo", Jordi Teixidor, **52** (abril-junio 1972): 62-64.

"Gentes que dejaron huella (1940-1960). Marta Grau y Arturo Carbonell", Juan Germán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.

"Manuel Lorenzo. Tres hermanas tontas", M. L., **53** (julio-agosto 1972): 46.

"Datos sobre Miguel Cobaleda", **53** (julio-agosto 1972): 6.

"El Concurs de Teatre Català Ciutat de Sabadell. Francesc Barceló, ganador", **53** (julio-agosto 1972): 70-71.

"Eugenio Barba. Director del Odin Teatret, de Holstebro", **54** (septiembre-octubre 1972): 9-10.

"La Familia de Carlos IV, de Manuel Pérez Casaux, en el VII Premio Nacional de Teatro. Sitges-73", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 67.

"Apuntes biográficos de Federico Martínez Solbes. Premio Alcoy 1973", **64** (junio-julio 1974): 10-11.

Brasil

"Auto de la compadecida. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.

Cabaret

"Editorial", **31** (febrero 1969): 4.

"El teatro-cabaret. ¿Nueva calamidad o nueva modalidad?", José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 5-6.

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.

"El teatro de cabaret", Jaume Vidal Alcover, **31** (febrero 1969): 11-12.

"El cabaret en Alemania", **31** (febrero 1969): 15-16.

"El cabaret en Italia. Nacimiento como búsqueda. La sátira política. La canzone nuova", Pierluigi Bianchi, **31** (febrero 1969): 17-18.

"El cabaret en Inglaterra", José Luis Calvo, **31** (febrero 1969): 47.

"Manicomi d'Estiu. Texto de cabaret de Vidal Alcover. La Cova del Drac", **31** (febrero 1969): 54.

Café-teatro

"Tabanque y el café-teatro en Sevilla", Carlos Martín, **45** (enero-febrero 1971): 81-82.

"Sevilla. Café-Teatro", C. Martín, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 75-76.

Canadá

"En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, **57-58** (enero-marzo 1973): 73-82.

Cartas al director

"La tribuna del lector. El crítico es usted", **1** (marzo 1965): 2.

"La tribuna del lector. El crítico es usted", **2** (abril 1965): 2.

"Al margen del teatro. La tribuna del lector", **10** (diciembre 1965): 2.

Cataluña

"V Semana de Teatro Actual de Sitges", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 105-109.

"El Comité de la V Semana de Sitges declara", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 109-111.

"VI Festival de Sitges", G. P. de O., **54** (septiembre-octubre 1972): 82.

"Un fenómeno: el teatro en comarcas", Xavier Fábregas, **55-56** (diciembre 1972): 113-115.

"4 preguntas a Joan Miró, Ponente de Cultura del Ayun-

tamiento de Hospitalet", 64 (junio-julio 1974): 87-88.
"Festivales para el pueblo", G. Pérez de Olaguer, 64 (junio-julio 1974): 89-90.

Censura

"El Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, 4 (junio 1965): 6-7.
"Editorial", 36 (verano 1969): 4.
"Resolución en el expediente a Yorick, revista de teatro", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 4.
"Editorial", 40 (mayo-junio 1970): 3.
"San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, 40 (mayo-junio 1970): 58-61.
"Una escena de *Matadero splemne*, de López Mozo. (Último Premio Carlos Arniches)", 40 (mayo-junio 1970): 63-64.
"Primer Ciclo de Teatro Español Actual", Alberto Miralles, 40 (mayo-junio 1970): 64.
"Se reorganiza la Junta de Censura Teatral", 44 (diciembre 1970): 11.
"Premio Mayte... ahora, Nuria Espert", 44 (diciembre 1970): 70.
"Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 18-24.
"V Semana de Teatro Actual de Sitges", 49-50 (octubre-diciembre 1971): 105-109.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, 59 (junio-julio 1973): 70-72.
"Entrevista con Patricia O'Connor de la Universidad de Cincinnati", Vicente Romero, 60 ([1973]): 37-38.
"El artista entre mecenas y concejales", Olof Palme, 62-63 (abril-mayo 1974): 35-38.

Comedia del arte

"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia. I", Francisco Jover, 3 (mayo 1965): 11-12.
"El Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, 4 (junio 1965): 6-7.
"Temas de teatro. Teatro Universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, 4 (junio 1965): 9.
"Notas de urgencia. Sobre la comedia del arte", Giovanni Cantieri, 5-6 (julio-agosto 1965): 6-8.

Congresos

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", 9 (noviembre 1965): 2.
"Conversaciones nacionales sobre teatro actual. Conclusiones", 10 (diciembre 1965): 16.
"Conclusiones del Congreso de Teatro Nuevo, celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre", 20 (noviembre 1966): 3.
"Las escuelas de teatro (II). Formación profesional del actor (Essen, 1965)", Amparo Reyes, 22 (febrero 1967): 10-11.
"Teatro infantil, un problema sin resolver", Gonzalo Pérez de Olaguer, 23 (marzo 1967): 3-4.
"El Congreso Nacional de Teatro Nuevo", 30 (enero 1969): 2.
"Congreso Internacional para la Infancia y la Juventud. La Haya 1968", María Nieves Sunyer Roig, 32 (marzo 1969): 9-10.
"El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de Yorick al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, 33 (abril 1969): 16-18.
"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Francisco Nieva, 33 (abril 1969): 19-32.
"El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Alfonso Álvarez Villar, 33 (abril 1969): 33-42.
"Conclusiones. II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", 34 (mayo 1969): 65-66.
"Tarragona. III Congreso Nacional de Teatro Nuevo", 40 (mayo-junio 1970): 48-49.
"Tarragona. III Congreso Nacional de Teatro Nuevo. Conclusiones", 40 (mayo-junio 1970): 50.
"Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo-Tarragona", Lauro Olmo, 40 (mayo-junio 1970): 51-57.
"Palma-70. Mesa redonda. Teatro Popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, 45 (enero-febrero 1971): 61-66.
"Palma-70. Mesa redonda. Conclusiones", 45 (enero-febrero 1971): 67-69.
"Editorial", 47 (abril 1971): 4.
"Tenerife: III Congreso Nacional de la A.E.T.I.J.", Gonzalo Pérez de Olaguer, 48 (mayo-junio 1971): 44.

"Ponencias. III Congreso Nacional de la A.E.T.I.J.", 48 (mayo-junio 1971): 45-47.
"I Cursillo de Teatro en Bilbao", Enrique Villa y Antonio Rupérez, 48 (mayo-junio 1971): 54.
"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", 53 (julio-agosto 1972): 55-59.
"El nuevo teatro español, en la Universidad de París", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 103-105.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 55-56 (diciembre 1972): 123-130.
"IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", 57-58 (enero-marzo 1973): 55.
"Tras el IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", Armando de Armas, 57-58 (enero-marzo 1973): 56-57.
"Comunicación de la Ponencia *Objetivos del Teatro Espectáculo*. De cómo defendemos las soluciones realistas y marginales los problemas teóricos", Martí Olaya, 57-58 (enero-marzo 1973): 58-61.
"En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, 57-58 (enero-marzo 1973): 73-82.
"Conversaciones en Madrid", José Luis Alonso de Santos, 59 (junio-julio 1973): 61-62.

Crisis teatral

"Escenarios del mundo. París", José M^a Madern, 7 (septiembre 1965): 11.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", 21 (enero 1967): 2 y 14.
"Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 3-4.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", 23 (marzo 1967): 2.
"Los parias del teatro español o las razones de una crisis (I)", David Ladra, 25 (1967): 9-10.
"Editorial", 43 (septiembre 1970): 3.
"7 puntos sobre la temporada 1969-70 en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 4-5.
"Una aproximación a los teatros de la ciudad", Fernando Monegal, 43 (septiembre 1970): 6-11.
"Teatro, televisión y otras cosas", Rafael Pradas, 43 (septiembre 1970): 15-16.
"Noticias de Cataluña. El teatro profesional en No-Barcelona", J. Comellas, 43 (septiembre 1970): 63-64.

"Las Provincias y las Culturas", Luciano F. Rincón, 43 (septiembre 1970): 65-66.
"Fragmento del libro *La literatura de postguerra. 25 años de teatro*", Joaquín Molas, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 56-59.
"Antes de la solución final", Ramiro Bascompte, 49-50 (octubre-diciembre 1971): 60-62.
"Grupos enemigos del teatro", W. Schmieding, 57-58 (enero-marzo 1973): 97.

Críticos

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", 9 (noviembre 1965): 2.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", 13 (marzo 1966): 2.
"La crítica profesional ante el teatro independiente", Martí Ferreras, 25 (1967): 8.
"X Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, 26 (1967): 4.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, 32 (marzo 1969): 44-45.
"Editorial", 34 (mayo 1969): 4.
"La tristeza del crítico", Gonzalo Pérez de Olaguer, 35 (mayo 1969): 64.
"El crítico ante el autor novel", Gonzalo Pérez de Olaguer, 39 (abril 1970): 71-72.
"Premis Reus de Teatre. Xavier Fabregas", Rosa M^a Dumenjo, 41-42 (julio-agosto 1970): 72-73.
"Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", 44 (diciembre 1970): 75-82.

Cronologías

"Temas de teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montañez y José M^a Sagarra, 1 (marzo 1965): 12-13.
"Notas sobre: Alejandro Casanova", 8 (octubre 1965): 4.
"Evocación de un recuerdo lejano: *El Triciclo* (1953)", 8 (octubre 1965): 5.
"6 años de trabajo de la E. A. D. A. G.", 10 (diciembre 1965): 6-8.
"Ahondando por nuestra España. Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuella", 21 (enero 1967): 12-13.
"Akelarre y el tiempo", 38 (febrero-marzo 1970): 5.
"Cronología de Arthur Adamov", 40 (mayo-junio 1970): 11-12.
"Trabajos realizados por Juan Germán Schroeder", Juan Germán Schroeder, 49-50

(octubre-diciembre 1971): 6-12.
 "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Jorge Grau", Juan Germán Schroeder, **51** (enero-marzo 1972): 74-76.
 "Manuel Martínez Mediero", **52** (abril-junio 1972): 51.
 "Yorick pregunta, responde Juan Antonio Castro", **53** (julio-agosto 1972): 65-67.
 "Joglers", **57-58** (enero-marzo 1973): 83-86.
 "La Familia de Carlos IV, de Manuel Pérez Casaux, en el VII Premio Nacional de Teatro. Sitges-73", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 67.
 "Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.
 "Apuntes biográficos de Federico Martínez Solbes. Premio Alcoy 1973", **64** (junio-julio 1974): 10-11.
 "Montajes de La Cazuela", **64** (junio-julio 1974): 20-21.
 "Ciclos de Teatro Actual de Alcoy; organiza La Cazuela", **64** (junio-julio 1974): 21 y 86.

D

Día Mundial del Teatro

"A título de comentario", Gonzalo Pérez de Olaguer, **2** (abril 1965): 3-4.
 "Otro Día Mundial del Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **14** (abril 1966): 3.
 "Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.

Directores

"Los dos últimos montajes de José María Loperena. *Épitafo para un soñador* y *La ópera de tres peniques*", Francisco Jover, **1** (marzo 1965): 16-18.
 "Hoy nos visita: Adolfo Marsillach", Gonzalo Pérez de Olaguer, **3** (mayo 1965): 8-9.
 "Hoy nos visita: Víctor Andrés Catena", G. P. de O., **8** (octubre 1965): 10.
 "Temas de teatro. T. N. P. y Jean Vilar. I", **8** (octubre 1965): 12-13.
 "Hacia un nuevo teatro. Consideraciones de un Director de escena (I)", José María Loperena, **9** (noviembre 1965): 6-7.
 "Temas de teatro. Jean Vilar y

el T. N. P. Avignon (y II)", **9** (noviembre 1965): 8.
 "José Ariza Peláez: la difícil plasmación de una excelente idea", Francisco Jover, **9** (noviembre 1965): 11.
 "Ricardo Salvat... un hombre de teatro", Alberto Miralles, **10** (diciembre 1965): 14.
 "Notas sobre mi puesta en escena de *Viento del sur* y un poco de miedo y un comentario a mi traducción", Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 12-13.
 "Hoy nos visita: José Luis Alonso", G. P. de O., **17-18** (verano 1966): 14-16.
 "Hoy nos visita: Daniel Bohr. Director del Nuevo Teatro Experimental", **19** (octubre 1966): 14-15.
 "Hombres de teatro. Fernández Montesinos, director de Los Títeres", Manuel Morales, **23** (marzo 1967): 12-13.
 "Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.
 "I Curso para directores de grupos teatrales. Al habla con Juan Sierra", **26** (1967): 19.
 "José M^a Loperena. Director del Teatro Nacional de Barcelona", **27** (1968): 4-8.
 "Reflexiones en torno al I Curso de Formación de Directores de Teatro para la Infancia, en Barcelona", Hermann Bonnin, **27** (1968): 14-15.
 "Más allá de las artes plásticas: el teatro. Rápida reflexión escenobiográfica", Daniel Bohr, **27** (1968): 16-17.
 "Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", Emilio Hernández-Soriano, **29** (diciembre 1968): 43-45.
 "Biografía. Escribe: Adolfo Marsillach", **31** (febrero 1969): 52-53.
 "Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, **32** (marzo 1969): 11-13.
 "27 preguntas a José Montañez y a Alberto Boadella", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 19-22.
 "Autobiografía imprescindible para que de mí se hable en *Yorick*", Juan Carlos Uviedo, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 47.
 "Ideograma con Juan Carlos Uviedo", Ramón Pouplana, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 48-51.
 "La gira de Grotowski por los Estados Unidos", María José Ragué Arias, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 54-56.

"Martínez Mediero en la hora presente", **38** (febrero-marzo 1970): 10-11.
 "Las razones de Ricard Salvat. Unas cartas que no fueron publicadas en *Destino* y *Fotogramas*", **44** (diciembre 1970): 75-82.
 "Con Ricard Salvat, director del Teatro Nacional de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **45** (enero-febrero 1971): 5-13.
 "Jean Vilar ha muerto", **48** (mayo-junio 1971): 75-77.
 "Trabajos realizados por Juan Germán Schroeder", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 6-12.
 "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Jorge Grau", Juan Germán Schroeder, **51** (enero-marzo 1972): 74-76.
 "Gentes que dejaron huella. Hans Schlegel", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 68-69.
 "Eugenio Barba. Director del Odin Teatret, de Holstebro", **54** (septiembre-octubre 1972): 9-10.
 "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Dolly Latz", Juan Germán Schroeder, **55-56** (diciembre 1972): 106-107.
 "Mano a mano. Dolly Latz", Del Arco, **55-56** (diciembre 1972): 108-109.
 "El sentido poético de Dolly Latz", Elisabeth Mulder, **55-56** (diciembre 1972): 109-110.
 "Dolly Latz y los héroes", María Luz Morales, **55-56** (diciembre 1972): 111-112.
 "Teatro universitario y experimentación. Vermell de Xaloc, de Ramón Gomis", Jaume Comellas, **55-56** (diciembre 1972): 115-117.
 "Adrià Gual, o la fe en la élite", Xavier Fàbregas, **57-58** (enero-marzo 1973): 48-49.
 "Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1913-1934", Hermann Bonnin, **57-58** (enero-marzo 1973): 50-53.
 "Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

"Formación del intérprete hoy", Herman Bonnin, **4** (junio 1965): 5.
 "Volviendo al tema. Nuevos estudios dramáticos", Herman Bonnin, **8** (octubre 1965): 11.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **9** (noviembre 1965): 2.
 "Notas sobre... International Institute for Theatre Research", **9** (noviembre 1965): 9.
 "Homenaje a la E. A. D. A. G.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (diciembre 1965): 3.
 "Cinco años: Ricardo Salvat y su Escola", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 4-5.
 "6 años de trabajo de la E. A. D. A. G.", **10** (diciembre 1965): 6-8.
 "La Universidad de Navarra y el teatro", **12** (febrero 1966): 12.
 "Escuelas de Arte Dramático en Europa. I. París", Amparo Reyes, **19** (octubre 1966): 12-13.
 "Las escuelas de teatro (II). Formación profesional del actor (Essen, 1965)", Amparo Reyes, **22** (febrero 1967): 10-11.
 "Mesa redonda en el Instituto del Teatro", **27** (1968): 10-12.
 "Reflexiones en torno al I Curso de Formación de Directores de Teatro para la Infancia, en Barcelona", Hermann Bonnin, **27** (1968): 14-15.
 "La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.
 "Escuela de Teatro Cátaro", **27** (1968): 62.
 "Primer Ciclo de Iniciación al Mimo", **28** (noviembre 1968): 54.
 "Primer cursillo de dirección escénica", Aurora Díaz Plaja, **32** (marzo 1969): 11-13.
 "El Centre d'Estudis d'Expressió i su escuela de teatro", **36** (verano 1969): 58-59.
 "Crisis en el Instituto del Teatro de Barcelona", **38** (febrero-marzo 1970): 64-66.
 "El nuevo Instituto del Teatro de Barcelona", **44** (diciembre 1970): 71.
 "Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.
 "Manifiesto de la Junta de Gobierno de la Real Superior de Arte Dramático y Danza", **55-56** (diciembre 1972): 74-82.
 "Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1913-1934", Hermann Bonnin, **57-58** (enero-marzo 1973): 50-53.
 "Noticias", **60** ([1973]): 47-54.

E

Enseñanza

"Temas de teatro. Instituto del Teatro de Barcelona: 25 años", Hermann Bonnin, **2** (abril 1965): 12-13.

Escenógrafos

"Temas de Teatro. José María Espada, escenógrafo", José Montañez y José M^a Sagarra, **1** (marzo 1965): 12-13.
 "Biografía. Escribe: Francisco Nieva", **31** (febrero 1969): 53-54.
 "Tot amb patates y un concepto sobre la escenografía", Fabià Puigserver, **33** (abril 1969): 13.
 "Gentes que dejaron huella (1940-1960). Marta Grau y Arturo Carbonell", Juan Germán Schroeder, **52** (abril-junio 1972): 70-71.
 "Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.

Espectadores

"El tímpano roto", Juan Germán Schröder, **30** (enero 1969): 71-72.
 "Repertorio y nuevo público", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 67-74.
 "Miscelánea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.
 "Yorick pregunta: ¿Existe una clientela fija en el Teatro Capsa? Responde Pau Garsaball", **52** (abril-junio 1972): 72-74.

Estados Unidos

"Escenarios del mundo. Desde Nueva-York. Pasó El Teatro de Arte de Moscú", Oscar Nevado, **1** (marzo 1965): 7.
 "Escenarios del mundo. Nueva-York. El Teatro off Broadway", Oscar Nevado, **2** (abril 1965): 15-16.
 "Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, **4** (junio 1965): 14.
 "Broadway, off-Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.
 "Las cinco calles en que comienza y termina una vida. El teatro americano", Arthur Miller, **11** (enero 1966): 14-15.
 "Desde Nueva York", Oscar Nevado, **17-18** (verano 1966): 22.
 "Entrevista con Frank D. Gilroy", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.
 "Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Oscar Nevado, **24** (1967): 4-5.
 "Libertad o el rito a la vida. Apuntes, sin análisis, de una posición", Santiago Sans, **24** (1967): 6 y 10.
 "Cómo estrenar una comedia en Nueva York. Diario de Gilroy", **24** (1967): 7-8.

"La Negro Ensemble Company", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 59.
 "Nueva York", Luis Racionero y María José Ragué, **27** (1968): 63.
 "Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.
 "El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.
 "Editorial. Teatro Radical U.S.A.", M^a. J. R., **35** (mayo 1969): 4-5.
 "El Teatro Radical en EE.UU. Un Teatro que ha dejado de representar para vivir", María José Ragué Arias, **35** (mayo 1969): 6.
 "¿Revolución en el Bronx?", Eleonore Lester, **35** (mayo 1969): 7-9.
 "Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.
 "The Poor People's Theatre", M. J. R., **35** (mayo 1969): 12.
 "Carta de EE.UU.", M^a José Ragué, **40** (mayo-junio 1970): 65-66.
 "Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.
 "En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, **57-58** (enero-marzo 1973): 73-82.

Extremadura

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.

F**Festivales**

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **3** (mayo 1965): 2.
 "Teatro universitario", **3** (mayo 1965): 10.
 "Escenarios del mundo. París. España triunfa en Nancy. Teatro de las Naciones. París y el teatro en suburbios", José M^a Madern, **4** (junio 1965): 13-14.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **4** (junio 1965): 2.

"El Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.
 "Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.
 "Escenarios del mundo. París", José M^a Madern, **5-6** (julio-agosto 1965): 30.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **5-6** (julio-agosto 1965): 34.
 "Escenarios del mundo. Jean Deschamps y sus Festivales de Carcassonne", C. Martí Ferreras, **7** (septiembre 1965): 14-15.
 "Primera Comparación Grieciense (Barcelona) de Teatro de Aficionados", **8** (octubre 1965): 13.
 "Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **8** (octubre 1965): 2.
 "Escenarios del mundo. Italia. Festivales de Venecia y Spoleto, Lorca en Fiesole. Actualidad teatral en Milán", Pierluigi Bianchi, **8** (octubre 1965): 15.
 "Jean Vilar dijo...", **9** (noviembre 1965): 9.
 "Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **9** (noviembre 1965): 16-18.
 "Escenarios del mundo. Crónica de Berlín. ¿Tienen aún sentido los festivales de Berlín? Un balance crítico", Lubecker Nachrichten, **10** (diciembre 1965): 15.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **11** (enero 1966): 2.
 "Escenarios del mundo. Alemania", **11** (enero 1966): 16.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **12** (febrero 1966): 2.
 "La empresa del Teatro Rómea y el 1er Concurso de Teatro Amateur", **12** (febrero 1966): 14.
 "Ciclo de Teatro Norteamericano", **13** (marzo 1966): 18.
 "Al margen del teatro. Concursos", **13** (marzo 1966): 2.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **13** (marzo 1966): 2.
 "Nancy. IV Festival Mundial de Teatro Universitario. Palmarés", **15** (mayo 1966): 10.
 "Al margen del teatro. La noticia y su eco", **16** (junio 1966): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **17-18** (verano 1966): 2 y 11.
 "Al margen del teatro. Concursos", **17-18** (verano 1966): 11.
 "26-31 de octubre. Festival de Teatro Nuevo en Valladolid", **17-18** (verano 1966): 10.
 "Concurso de teatro catalán en el Rómea", Alberto Miralles, **17-18** (verano 1966): 33-34.
 "Tras el IX Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **20** (noviembre 1966): 15.
 "Ciclo de Teatro Latino. Luz roja...", G. P. de O., **20** (noviembre 1966): 16-17.
 "Italia. Festival de Vicenza-1966", Pierluigi Bianchi, **21** (enero 1967): 14.
 "Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 3-4.
 "Fallo del IX Ciclo de Teatro Latino (Septiembre-octubre 1966)", **22** (febrero 1967): 11.
 "Festival Internacional de Mimo en Zurich. Els Joglars representó a España", Albert Boadella, **24** (1967): 11.
 "Tras el I Premio Sitges de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 7.
 "Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.
 "Campaña Nacional de Teatro Infantil", **28** (noviembre 1968): 20.
 "Ciclo de Teatro Infantil y teatro infantil en las escuelas", **29** (diciembre 1968): 45.
 "Nueva York. Festival de Teatro Radical en la Universidad de San Francisco", Luis Racionero y María José Ragué, **29** (diciembre 1968): 48.
 "Ahondando por España", **29** (diciembre 1968): 52.
 "Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", **32** (marzo 1969): 16-18.
 "El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.
 "Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.
 "Festival Palma-69 de Teatro Universitario", **38** (febrero-marzo 1970): 63-64.
 "Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.
 "Primer Ciclo de Teatro Español actual. Nos hemos puesto en camino...", Alberto Miralles, **39** (abril 1970): 5.
 "Noticias", **40** (mayo-junio 1970): 47 y 66.

"San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 58-61.
"Primer Ciclo de Teatro Español Actual", Alberto Miralles, **40** (mayo-junio 1970): 64.
"Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, **44** (diciembre 1970): 66.
"Ahondando por España", **44** (diciembre 1970): 64-65.
"Palma: Concurso Provincial, antesala del Festival Palma-70", **45** (enero-febrero 1971): 60.
"Ahondando por España", **45** (enero-febrero 1971): 81.
"8º Festival Internacionale de Teatre per Ragazzi", M. Teresa G. Alba, **47** (abril 1971): 14-15.
"Ciclos de Teatro Independiente Universitario y Juvenil de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **47** (abril 1971): 22.
"I Cursillo de Teatro en Bilbao", Enrique Villa y Antonio Rupérez, **48** (mayo-junio 1971): 54.
"En España", **48** (mayo-junio 1971): 82.
"Noticias de España. Noticias en el mundo", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 80-81.
"Madrid. II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 77-78.
"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, **52** (abril-junio 1972): 60-61.
"Noticias nacionales. Mosaico informativo", **52** (abril-junio 1972): 65-67.
"Mimo y pantomima: XIV Festival Internacional de Teatro Barcelona", **52** (abril-junio 1972): 74.
"2 Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltru", Fernando Monegal, **52** (abril-junio 1972): 18.
"El nuevo teatro español, en la Universidad de París", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 103-105.
"Los ciclos de Cavall Fort", **57-58** (enero-marzo 1973): 68-69.
"Editorial", **57-58** (enero-marzo 1973): 4.
"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.
"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.
"Noticias", **60** ([1973]): 47-54. "Teatro juvenil y de marionetas", **60** ([1973]): 69.
"II Jornadas Teatrales de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 4-6.
"Ciclos de Teatro Actual de Alcoy; organiza La Cazueta", **64** (junio-julio 1974): 21 y 86.

"Festivales para el pueblo", G. Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 89-90.
"4 preguntas a Joan Miró, Ponente de Cultura del Ayuntamiento de Hospitalet", **64** (junio-julio 1974): 87-88.

Festivales. Avignon

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.
"Avignon: XXIV Festival", Ramon Pouplana Solé, **43** (septiembre 1970): 61.
"En el mundo", **48** (mayo-junio 1971): 81.
"XXV Festival d'Avignon", Ramón Pouplana, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 99-102.
"Avignon y su Off-Festival", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 103-104.
"XXVII Festival d'Avignon. Jean Vilar", Ramón Pouplana Solé, **60** ([1973]): 39-41.

Festivales. Badajoz

"Programa de la I Semana de Teatro en Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 5.
"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.
"II Semana de Teatro de Badajoz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 22.
"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.

Festivales. Barcelona

"X Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.
"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.
"Programació prevista per el Cicle de Teatre Contemporani", **47** (abril 1971): 25.
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 32-34.

Festivales. Berlín

"Carta de Alemania. Festival de Berlín", Liselotte Muller, **41-42** (julio-agosto 1970): 76.

Festivales. Edimburgo

"Edimburgo-71", Gregorio G. Corral, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 96-98.

Festivales. La Coruña

"La Coruña. III Semana de Teatro", Manuel Lorenzo, **44** (diciembre 1970): 67-68.

Festivales. Madrid

"I Festival Internacional de Teatro de Madrid", J. López Mozo, **44** (diciembre 1970): 12-14.
"¿Qué ha significado para el teatro español el Festival?", Gerardo Vera y Luis Matilla, **44** (diciembre 1970): 14-16.
"Notas al Certamen de Teatro Universitario de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 55-58.
"Semana de Teatro Independiente en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 62-63.

Festivales. Nancy

"Nancy 66. Festival mundial de Teatro Universitario", Miguel Alcobendas, **16** (junio 1966): 14.
"En el mundo", **46** (marzo 1971): 77-78.
"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.
"IX Festival Mondial du Teatre Nancy. 24 avril-6 mai 1973", Antonio Amorós, **59** (junio-julio 1973): 58-61.

Festivales. Nápoles

"Primera Semana Internacional de Teatro Laboratorio", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 75-78.

Festivales. Palma de Mallorca

"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio Yorick, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.

Festivales. Parma

"Parma 1966", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 23.

Festivales. San Sebastián

"Programación del Festival Internacional de Teatro en San Sebastián", **38** (febrero-marzo 1970): 11.

Festivales. Sitges

"Crítica teatral de Barcelona", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.
"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.
"V Semana de Teatro Actual de Sitges", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 105-109.
"El Comité de la V Semana de Sitges declara", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 109-111.

"VI Festival de Sitges", G. P. de O., **54** (septiembre-octubre 1972): 82.

"Editorial. Sitges - T.U.", **55-56** (diciembre 1972): 4.

"VI Premio Nacional de Teatro de Sitges", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 63-65.

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.

Festivales. Tarragona

"I Semana de Teatro en Tarragona y I Jornadas de Teatro en Vigo", G. P. de O., **52** (abril-junio 1972): 8-9.
"I Semana de Teatro de la Universidad Laboral Francisco Franco", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 10-12.
"La necesidad de nuestra I Semana de Teatro de Tarragona", Francisco Canet Cuevas, **52** (abril-junio 1972): 13-14.
"Tarragona: II Semana de Teatro", G. Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 4-6.

Festivales. Valladolid

"Tras el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 2.
"Valladolid: Tercer Festival de Teatro Nuevo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 53-54.
"Antolín de Santiago Juárez. Delegado del Ministerio de Información y Turismo", **29** (diciembre 1968): 54 y 62.

Festivales. Venecia

"Venecia. XXVI Festival Internacional de Teatro. II Mesa redonda internacional", Francisco Jover, **26** (1967): 2 y 19.
"El Canto del cisne de La Biennale di Venezia", Jaime Fuster, **44** (diciembre 1970): 4-8.
"El Festival de Venecia", Xavier Fábregas, **44** (diciembre 1970): 9.
"Festival de Venecia. 2 preguntas a Joan Anton Benach", **44** (diciembre 1970): 10-11.
"XXXI Festival Internacional de Teatro de Venecia", **53** (julio-agosto 1972): 81.
"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 5-9.
"Wladimiro Dorog. Director del Festival de Venecia", **54** (septiembre-octubre 1972): 11-12.

Festivales. Vigo

"I Semana de Teatro en Tarragona y I Jornadas de Teatro en Vigo", G. P. de O., **52** (abril-junio 1972): 8-9.

"Jornadas de Teatro de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 15-17.

Festivales. Zagreb

"Bululú en Yugoslavia", **44** (diciembre 1970): 69-70.

Fotógrafos

"Temas de Teatro. Antonio Gálvez, fotógrafo de teatro", Hermann Bonnin, **22** (febrero 1967): 12-14.

Francia

"Escenarios del mundo. Desde París", José M^a Madern, **1** (marzo 1965): 5-6.

"Escenarios del mundo. París. Teatro en blanco y negro", José M^a Madern, **2** (abril 1965): 14-15.

"Escenarios del mundo. París. Habla Marc'O", J.M.M., **2** (abril 1965): 15.

"Teatro de las Naciones. Conferencia de prensa de A.M. Jullien", **2** (abril 1965): 15.

"París", José M^a Madern, **3** (mayo 1965): 15.

"Escenarios del mundo. París. España triunfa en Nancy, Teatro de las Naciones, París y el teatro en suburbios", José M^a Madern, **4** (junio 1965): 13-14.

"Escenarios del mundo. París", José M^a Madern, **5-6** (julio-agosto 1965): 30.

"Escenarios del mundo. París", José M^a Madern, **7** (septiembre 1965): 11.

"Escenarios del mundo. Jean Deschamps y sus Festivales de Carcassonne", C. Martí Farre-ras, **7** (septiembre 1965): 14-15.

"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, **9** (noviembre 1965): 14-15.

"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^a Madern, **12** (febrero 1966): 15.

"París. Ionesco en la Comédie", **15** (mayo 1966): 16.

"Precisiones y no, sobre un Teatro Pánico", **15** (mayo 1966): 16.

"Mi infierno", Eugène Ionesco, **15** (mayo 1966): 16.

"Daniel Bohr en el XX Festival Teatral de Avignon", **17-18** (verano 1966): 19-22.

"Antonin Artaud en el teatro, en la vida y en la muerte", Enrique Sordo, **21** (enero 1967): 5.

"El cabaret en Francia. Una encuesta con algunos de los que lo hicieron importante", **31** (febrero 1969): 7-10.

"Jean Vilar ha muerto", **48** (mayo-junio 1971): 75-77.

"Avignon y su Off-Festival", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 103-104.

"XXV Festival d'Avignon", Ramón Pouplana, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 99-102.

"IX Festival Mondial du Theatre Nancy. 24 avril-6 mai 1973", Antonio Amorós, **59** (junio-julio 1973): 58-61.

"París: una experiencia de promoción de autores noveles franceses en el Théâtre des Amandiers", Herve Petit. Traducido al español por Antonio Corveiras, **60** ([1973]): 42-43.

G

Galicia

"Algunas cuestiones en torno al teatro gallego", Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 14-18 y 43-45.

"Editorial. Teatro en Galicia", **53** (julio-agosto 1972): 4.

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

Gran Bretaña

"Escenarios del mundo. Desde Londres... Junto a la estatua de Eros", José A. Zabalbeascoa, **1** (marzo 1965): 4-5.

"Notas sobre... Harold Pinter", **2** (abril 1965): 11.

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

"Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales (y II)", José A. Zabalbeascoa, **4** (junio 1965): 12.

"Escenarios del mundo. Desde Londres. Ciclo de teatro mundial", José A. Zabalbeascoa, **5-6** (julio-agosto 1965): 29.

"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y Hamlet", José Luis Calvo, **9** (noviembre 1965): 15.

"Escenarios del mundo. Londres. Fugaz visión del momento teatral", José Luis Calvo, **12** (febrero 1966): 14.

"Londres. Bernard Shaw de nuevo ante su público", José Luis Calvo, **14** (abril 1966): 14.

"Crónica de Londres. Mitis de Osborne y aparece Stoppard", J. A. Zabalbeascoa, **28** (noviembre 1968): 59-60.

"El cabaret en Inglaterra", José Luis Calvo, **31** (febrero 1969): 47.

"Edimburgo-71", Gregorio G. Corral, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 96-98.

"Mosaico a contrapunto de un Shakespeare ritual", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 44-46.

H

Historia del teatro

"Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", J. Pedret Muntañola, **2** (abril 1965): 6-7.

"Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", J. Pedret Muntañola, **3** (mayo 1965): 4-5 y 12.

"Se trata de la farsa, esa forma incoherente del teatro europeo", Domingo Pérez Minik, **5-6** (julio-agosto 1965): 4-5.

"Notas de urgencia. Sobre la comedia del arte", Giovanni Cantieri, **5-6** (julio-agosto 1965): 6-8.

"Auto de la compadecida. Teatro popular", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 19-21.

"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.

"La juventud española ante la tragedia", Antonio Buero Vallejo, **12** (febrero 1966): 4-5.

"Antecedentes del actual teatro de vanguardia", Marta Glukman, **15** (mayo 1966): 4-5.

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

"El teatro polaco contemporáneo", Edward Csato, **20** (noviembre 1966): 8-9.

"¿Un anti-teatro de títeres?", Henryk Jurkowski, **23** (marzo 1967): 14-15.

"Teatro en Italia. Los Stabili y un Teatro Municipal para Barcelona", José Antonio Codina, **24** (1967): 14-15.

"Lope de Vega y Cervantes: el teatro oficial frente al loco marginado", Carlos Trias, **29** (diciembre 1968): 12-16.

"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Francisco Nieva, **33** (abril 1969): 19-32.

"El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Alfonso Álvarez Villar, **33** (abril 1969): 33-42.

"Picaresca y esperpento", Ramón Pouplana, **36** (verano 1969): 9-11.

"El teatro independiente en Madrid durante 1970", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 83.

"El teatro argelino y un intento de aproximación", Ricard Salvat, **45** (enero-febrero 1971): 84-86.

"El edificio teatral", Juan Antonio Hormigón, **47** (abril 1971): 73-78.

"Fragmento del libro *La literatura de postguerra*. 25 años de teatro", Joaquín Molas, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 56-59.

"Antes de la solución final", Ramiro Bascombe, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 60-62.

"Algunas cuestiones en torno al teatro gallego", Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 14-18 y 43-45.

"Algunas notas imprecisas para conocer a Diego Sánchez de Badajoz", M. Martínez Mediero, **57-58** (enero-marzo 1973): 16-18 y 35-36.

"Diálogos frustrados sobre unas disquisiciones estético-ideológicas no mantenidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", R. Pouplana Sole, **57-58** (enero-marzo 1973): 43-46.

"Adrià Gual, o la fe en la élite", Xavier Fábregas, **57-58** (enero-marzo 1973): 48-49.

"Adrià Gual y la Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1913-1934", Hermann Bonnin, **57-58** (enero-marzo 1973): 50-53.

"Influencia de la sociedad en el espacio escénico actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 12-14.

"I Conferencia. Del *Star System* a la creación colectiva", Ricard Salvat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 7-10.

"III Conferencia. Adocenamiento, contradicción, constentación y un largo etcétera, del actor español", Juan Diego, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 13-17.

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.

Italia

"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia. I", Francisco Jover, **3** (mayo 1965): 11-12.
"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, **3** (mayo 1965): 14.
"Temas de teatro. Teatro Universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, **4** (junio 1965): 9.
"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, **5-6** (julio-agosto 1965): 28.
"Escenarios del mundo. Italia. Festivales de Venecia y Spoleto, Lorca en Fiesole. Actualidad teatral en Milán", Pierluigi Bianchi, **8** (octubre 1965): 15.
"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.
"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, **9** (noviembre 1965): 12-13.
"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, **11** (enero 1966): 16.
"Carta desde Italia. Strehler y el teatro popular", José Antonio Codina, **14** (abril 1966): 12-13.
"Paolo Grassi. 18 años al frente del Piccolo Teatro de Milán", Juan Antonio Hormigón, **15** (mayo 1966): 14-15.
"Carta de Italia. Un curioso espectáculo. Sinfonía para Synket nº 1", José Antonio Codina, **16** (junio 1966): 12-13.
"Parma 1966", Francisco Jover, **17-18** (verano 1966): 23.
"Italia. Festival de Vicenza-1966", Pierluigi Bianchi, **21** (enero 1967): 14.
"Strehler: Historia de un estilo", Gigi Lunari, **24** (1967): 12-13.
"Teatro en Italia. Los Stabili y un Teatro Municipal para Barcelona", José Antonio Codina, **24** (1967): 14-15.
"Venecia. XXVI Festival Internacional de Teatro. II Mesa redonda internacional", Francisco Jover, **26** (1967): 2 y 19.
"El cabaret en Italia. Nacimiento como búsqueda. La sátira política. La canzone nuova", Pierluigi Bianchi, **31** (febrero 1969): 17-18.
"8º Festival Internazionale de Teatre per Ragazzi", M. Teresa G. Alba, **47** (abril 1971): 14-15.

"31 Festival Internacional de Venecia", Gonzalo Pérez de Olaguer, **54** (septiembre-octubre 1972): 5-9.
"Primera Semana Internacional de Teatro Laboratorio", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 75-78.

K

Kyogen

"Escenarios del mundo. Venecia 1965. Septiembre. III Corso Internazionale di Storia del Teatro. XXIV Festival Internazionale del Teatro di Prosa", Ricard Salvat, **8** (octubre 1965): 16-17.

L

Locales teatrales

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **4** (junio 1965): 2.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **9** (noviembre 1965): 2.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **12** (febrero 1966): 2.
"El tímpano roto", Juan Germán Schroeder, **32** (marzo 1969): 44-45.
"El Teatro Popular Portátil de Hospitalet", **36** (verano 1969): 57.
"La nueva etapa del Teatro CAPSA", Gonzalo Pérez de Olaguer, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 66.
"Editorial", **46** (marzo 1971): 4.
"El edificio teatral", Juan Antonio Hormigón, **47** (abril 1971): 73-78.
"La hora de las decisiones", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 25-26.
"Yorick pregunta: ¿Existe una clientela fija en el Teatro Capsa? Responde Pau Garsaball", **52** (abril-junio 1972): 72-74.
"¿Qué ocurre con el Teatro Griego de Montjuich?", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 72-73.

"Flores sobre la tumba del Griego", Robert Saladrigas, **53** (julio-agosto 1972): 73-74.
"La Cátedra Juan del Enzina en la Universidad de Salamanca", **55-56** (diciembre 1972): 94-95.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.
"El actor español y el espacio escénico", José Monleón, **59** (junio-julio 1973): 7-12.
"Influencia de la sociedad en el espacio escénico actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 12-14.
"Teatro móvil", Javier Navarro de Zuvillaga, **59** (junio-julio 1973): 15-17.
"Apuntes sobre el espacio escénico", P. Planella y M. Serrat, **59** (junio-julio 1973): 18 y 43-47.
"Frente a la tiranía del escenario a la italiana", **59** (junio-julio 1973): 47-48.
"Una fisura en el espacio escénico", Ramon Couplana Solé, **59** (junio-julio 1973): 49-50.
"Teatro provocación", Josep Santamaría y Joan Carles Viñoles, **59** (junio-julio 1973): 51-53.
"Noticias", **60** ([1973]): 47-54.
"Encuesta en torno a un posible fantasma: el teatro municipal", Alberto Miralles, **60** ([1973]): 55-57.
"Un nuevo teatro en Valencia: Studio y el Valencia-Cinema", **64** (junio-julio 1974): 9.

Londres

"Londres. Junto a la estatua de Eros", José Antonio Zabalbeascoa, **27** (1968): 64-66.

M

Madrid

"Madrid. Varios personajes en busca del mito", Víctor Aúz, **2** (abril 1965): 16.
"Carta al lector", Gonzalo Pérez de Olaguer, **3** (mayo 1965): 3.
"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, **3** (mayo 1965): 16.
"Madrid. ¿Dónde están los nuevos?", Víctor Aúz, **4** (junio 1965): 15.
"Madrid. Apuntando soluciones", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 31.

"Madrid. Página del momento teatral madrileño", Leonardo Echegaray, **12** (febrero 1966): 18-19.
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **20** (noviembre 1966): 19.
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **24** (1967): 15.
"Conversaciones en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 61-62.
"Semana de Teatro Independiente en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 62-63.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **60** ([1973]): 18 y 35-36.

Mimo

"Festival Internacional de Mimo en Zurich. Els Joglars representó a España", Albert Boadella, **24** (1967): 11.

Mitos

"Don Juan y yo", Gregorio Marañón, **28** (noviembre 1968): 10-13.
"El mito de D. Juan a través de Byron, Hoffmann, Pushkin y Balzac", Saint-Paulien, **28** (noviembre 1968): 14-17.
"Don Juan: el mito se tambalea", Andrés Camprodón, **28** (noviembre 1968): 18-19.
"Ensayos sobre el donjuanisimo", **28** (noviembre 1968): 20.
"D. Juan de España y D. Juan de Europa", Salvador de Madariaga, **28** (noviembre 1968): 5-8.
"La Celestina, madre de D. Juan", Francisco Jover, **28** (noviembre 1968): 9.

N

Necrológicas

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **8** (octubre 1965): 2.
"En la muerte de Alejandro Casona", **8** (octubre 1965): 3-4.
"En la muerte de Piscator. El incomodo Erwin Piscator", Ricardo Salvat, **14** (abril 1966): 4-6.
"La voz del verso", Pablo Corbalán, **16** (junio 1966): 11.
"Elmer Rice ha muerto", Miguel Alcaraz, **24** (1967): 2.

Pantomima

"Aquí se habla del mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa", Federico Roda, **5-6** (julio-agosto 1965): 13-15.

"Mimo pantomima y estética expresiva", Herman Bonnin, **7** (septiembre 1965): 10.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.

"Primer Ciclo de Iniciación al Mimo", **28** (noviembre 1968): 54.

"La imagen y la expresión corporal", Albert Boadella, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 13-15.

"La expresión corporal como armazón del teatro de vanguardia", José Montanyes, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 16-17.

"La Escuela Internacional de Pantomima de Marcel Marceau", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 9.

"Mimo y pantomima: XIV Festival Internacional de Teatro Barcelona", **52** (abril-junio 1972): 74.

"Joglers", **57-58** (enero-marzo 1973): 83-86.

Política cultural

"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, **3** (mayo 1965): 14.

"Madrid. Apuntando soluciones", Víctor Aúz, **5-6** (julio-agosto 1965): 31.

"Escenarios del mundo. Italia. Festivales de Venecia y Spoleto, Lorca en Fiesole. Actualidad teatral en Milán", Pierluigi Bianchi, **8** (octubre 1965): 15.

"Al margen del teatro. Con pluma ajena", **8** (octubre 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **8** (octubre 1965): 2.

"Conversaciones nacionales sobre teatro actual. Conclusiones", **10** (diciembre 1965): 16.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **11** (enero 1966): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **12** (febrero 1966): 2.

"Hoy nos visita: Víctor Aúz Castro. Comisario de los Teatros Nacionales", Gonzalo Pérez de Olaguer, **12** (febrero 1966): 13.

"Madrid. Página del momento teatral madrileño", Leonardo Echegaray, **12** (febrero 1966): 18-19.

"Madrid. Víctor Aúz y ¿Quién teme a Virginia Woolf?", Leonardo Echegaray, **13** (marzo 1966): 14-15.

"Letanía teatral", Florencio Arnán Lombarte, **14** (abril 1966): 11.

"Desde Madrid. Estado y teatro", Leonardo Echegaray, **14** (abril 1966): 15-16.

"García Escudero, habla para Yorick", Gonzalo Pérez de Olaguer, **16** (junio 1966): 15.

"Hacia una Ley de Protección al Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **16** (junio 1966): 16.

"Conclusiones del Congreso de Teatro Nuevo, celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre", **20** (noviembre 1966): 3.

"Comunicación sobre subvención a teatros experimentales, presentada por Quimera, Teatro Popular, de Cádiz", **20** (noviembre 1966): 5.

"La Ley de Teatro, otra vez en primer plano", Gonzalo Pérez de Olaguer, **24** (1967): 3.

"Teatro en Italia. Los Stabili y un Teatro Municipal para Barcelona", José Antonio Codina, **24** (1967): 14-15.

"I Curso para directores de grupos teatrales. Al habla con Juan Sierra", **26** (1967): 19.

"Robles Piquer: 178.817.400 ptas. de ayuda al teatro, desde 1963", **27** (1968): 55-57.

"Lo nacional y el teatro", Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 5-6.

"Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 7-8.

"Romparamos la baraja", Víctor Aúz, **29** (diciembre 1968): 9-10.

"Timpano roto", Juan Germán Schroeder, **29** (diciembre 1968): 46-47.

"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **30** (enero 1969): 71-72.

"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **31** (febrero 1969): 48-50.

"En torno a una política de protección del teatro en España", Alberto de la Hera, **38** (febrero-marzo 1970): 55-62.

"Crisis en el Instituto del Teatro de Barcelona", **38** (febrero-marzo 1970): 64-66.

"Tarragona. III Congreso Nacional de Teatro Nuevo", **40** (mayo-junio 1970): 48-49.

"Tarragona. III Congreso Nacional de Teatro Nuevo. Conclusiones", **40** (mayo-junio 1970): 50.

"Extracto de la ponencia pronunciada por Lauro Olmo en el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo-Tarragona", Lauro Olmo, **40** (mayo-junio 1970): 51-57.

"Se reorganiza la Junta de Censura Teatral", **44** (diciembre 1970): 11.

"I Festival Internacional de Teatro de Madrid", J. López Mozo, **44** (diciembre 1970): 12-14.

"¿Qué ha significado para el teatro español el Festival?", Gerardo Vera y Luis Matilla, **44** (diciembre 1970): 14-16.

"Palma-70. Mesa redonda. Conclusiones", **45** (enero-febrero 1971): 67-69.

"Palma-70. Balance y perspectiva para la extensión del teatro", Francisco Javier Hernández, **45** (enero-febrero 1971): 69-76.

"Infraestructura teatral", Juan Antonio Hormigón, **46** (marzo 1971): 71-76.

"El Comité de la V Semana de Sitges declara", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 109-111.

"La hora de las decisiones", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 25-26.

"Con Mario Antolín, nuevo Subdirector General de Teatro", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 63-65.

"Teatro y provincias", Ramón Pouplana, **52** (abril-junio 1972): 5-7.

"Algunas cuestiones en torno al teatro gallego", Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 14-18 y 43-45.

"Otra vez, los Nacionales...", **53** (julio-agosto 1972): 5.

"Seminario de estudios sobre teatro norteamericano", **53** (julio-agosto 1972): 55-59.

"¿Qué ocurre con el Teatro Griego de Montjuich?", Juan Germán Schroeder, **53** (julio-agosto 1972): 72-73.

"Flores sobre la tumba del Griego", Robert Saladrigas, **53** (julio-agosto 1972): 73-74.

"Manifiesto de la Junta de Gobierno de la Real Superior de Arte Dramático y Danza", **55-56** (diciembre 1972): 74-82.

"Juan Diego: el actor, el juego y la política", Doménech Font, **59** (junio-julio 1973): 64-67.

"El Instituto Alemán y sus actividades vistas a través del Doctor Hebel", **60** ([1973]): 10-12.

"Teatro sueco. A manera de prólogo", Francisco Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 4-5.

"Reflexiones y cifras en torno a la producción teatral de nuestra época. Organización de la vida teatral sueca", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 32-34.

"El artista entre mecenas y concejales", Olof Palme, **62-63** (abril-mayo 1974): 35-38.

"4 preguntas a Joan Miró, Ponente de Cultura del Ayuntamiento de Hospitalet", **64** (junio-julio 1974): 87-88.

Política laboral

"La hora de las elecciones", Alberto Miralles, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 69-73.

"Paro total de actores en Barcelona", **54** (septiembre-octubre 1972): 75.

"Sucedio en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.

"Juan Diego: el actor, el juego y la política", Doménech Font, **59** (junio-julio 1973): 64-67.

Polonia

"Cuando el teatro es cine. Ese desconocido cine polaco", J. A. Soler Carreras, **20** (noviembre 1966): 2.

"El teatro polaco contemporáneo", Edward Csato, **20** (noviembre 1966): 8-9.

Portugal

"II Festival Internacional de Teatro de la Ciudad de Lisboa", Bernardo Santareno, **4** (junio 1965): 6-7.

"Escenarios del mundo. Lisboa. Oración, de Arrabal y Bajo vigilancia, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, **7** (septiembre 1965): 12-13.

"Notas sobre... El teatro portugués contemporáneo", Luiz Francisco Rebello, **16** (junio 1966): 4-5.

Premios

"Al margen del teatro. Libros, Concursos", **2** (abril 1965): 19.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **4** (junio 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **5-6** (julio-agosto 1965): 34.

"Al margen del teatro. Concursos", **8** (octubre 1965): 2.

"Primera Comparación Griacense (Barcelona) de Teatro de Aficionados", **8** (octubre 1965): 13.

"Al margen del teatro. Concursos", **9** (noviembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **10** (diciembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **11** (enero 1966): 2.

"La empresa del Teatro Romea y el 1er Concurso de Teatro Amateur", **12** (febrero 1966): 14.

"Premios Yorick 1965", **13** (marzo 1966): 11.

"Al margen del teatro. Concursos", **13** (marzo 1966): 2.

"Al margen del teatro. Concursos", **14** (abril 1966): 2.

"Última hora. Los Premios Nacionales de Cine y Teatro", **14** (abril 1966): 19.

"Nancy. IV Festival Mundial de Teatro Universitario. Palmarés", **15** (mayo 1966): 10.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **15** (mayo 1966): 2.

"Al margen del teatro. Concursos", **15** (mayo 1966): 2.

"Al margen del teatro. Concursos", **16** (junio 1966): 2.
"Fallo del Concurso del Teatro Romea", **16** (junio 1966): 17.
"Al margen del teatro. Concursos", **17-18** (verano 1966): 11.
"Concurso de teatro catalán en el Romea", Alberto Miralles, **17-18** (verano 1966): 33-34.
"Premios honoríficos otorgados por la revista 'Primer Acto'", **20** (noviembre 1966): 4.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.
"Jaime Melendres, Premio Josep Maria de Sagarra", **21** (enero 1967): 9.
"Fallo del IX Ciclo de Teatro Latino (Septiembre-octubre 1966)", **22** (febrero 1967): 11.
"Al margen del teatro. Concursos", **23** (marzo 1967): 2.
"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **24** (1967): 5.
"Premios Yorick 1967", **24** (1967): 11.
"X Ciclo de Teatro Latino", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.
"Tras el I Premio Sitges de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 7.
"Premio Nac. Teatro para Autores Noveles", **27** (1968): 57.
"Ahondando por España desde Sevilla", Joaquín Arbide, **27** (1968): 60-62.
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio Yorick, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.
"Ahondando por España", **32** (marzo 1969): 48.
"Bases del III Premio Internacional de Teatro AETIJ", **34** (mayo 1969): 61.
"Ahondando por España", **38** (febrero-marzo 1970): 69.
"Premis Reus de Teatre", Joan Anton Benach, **41-42** (julio-agosto 1970): 70-71.
"Premis Reus de Teatre. Xavier Fabregas", Rosa Mª Dumenjo, **41-42** (julio-agosto 1970): 72-73.
"Ángel García Pintado. Premio Guipúzcoa de Teatro de 1970", **43** (septiembre 1970): 59.
"Un Premio Nacional de Teatro para Yorick", **45** (enero-febrero 1971): 4.
"Ahondando por España", **45** (enero-febrero 1971): 81.
"Entrega de los Premios de Teatro *El espectador y la crítica*", Carlos Martín, **47** (abril 1971): 59.
"Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, **47** (abril 1971): 60.
"J. M. Benet, Premi Teatre Català Ciutat de Sabadell",

Xavier Fabregas, **48** (mayo-junio 1971): 53.
"Notas al Certamen de Teatro Universitario de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 55-58.
"En torno al estreno del último premio Lope de Vega, *Proceso de un régimen*", Luis Matilla, **48** (mayo-junio 1971): 64-65.
"I Premio de Teatro Ciudad de Alcoy", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 78.
"Noticias nacionales. Mosaico informativo", **52** (abril-junio 1972): 65-67.
"El Premi Ciutat de Sabadell", **53** (julio-agosto 1972): 71.
"Yorick pregunta, responde José A. Peral", **54** (septiembre-octubre 1972): 13-15.
"VI Premio Nacional de Teatro de Sitges", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 63-65.
"Noticias", **55-56** (diciembre 1972): 120-122.
"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.
"I Premio Diego Sánchez de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 12.
"Sucedió en Madrid y es noticia Teatral", Vicente Romero, **57-58** (enero-marzo 1973): 87-89.
"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.
"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **60** ([1973]): 18 y 35-36.
"Noticias", **60** ([1973]): 47-54.
"VII Premio Nacional de Teatro de Sitges", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 71.
"Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi", Rafael Insa, **64** (junio-julio 1974): 11.
"Breve balance del Ciutat d'Alcoi. Martínez Solbes o la intuición", Joan Anton Benach, **64** (junio-julio 1974): 14-16.
"Notas sobre los autores, obras y miembros del jurado en las convocatorias I y II del Premio de Teatro Ciudad de Alcoy", Jaime Bordera, **64** (junio-julio 1974): 17.
"La Cazuella y el Premio Ciutat d'Alcoi", **64** (junio-julio 1974): 18-19.
"I Semana de Teatro de Badajoz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 22.

Programación

"Alemania, un ejemplo a seguir", Alejandro Walsler, **27** (1968): 63.
"Londres. Junto a la estatua de Eros", José Antonio Zabalbeascoa, **27** (1968): 64-66.

"Primer Ciclo de Teatro Español actual. Nos hemos puesto en camino...", Alberto Miralles, **39** (abril 1970): 5.
"Avignon: XXIV Festival", Ramon Pouplana Solé, **43** (septiembre 1970): 61.
"La Coruña. III Semana de Teatro", Manuel Lorenzo, **44** (diciembre 1970): 67-68.
"Palma: Concurso Provincial, antesala del Festival Palma-70", **45** (enero-febrero 1971): 60.
"En el mundo", **46** (marzo 1971): 77-78.
"8º. Festival Internacionale de Teatre per Ragazzi", M. Teresa G. Alba, **47** (abril 1971): 14-15.
"Ciclos de teatro independiente universitario y juvenil de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **47** (abril 1971): 22.
"Programació prevista per el Cicle de Teatre Contemporani", **47** (abril 1971): 25.
"Editorial", **47** (abril 1971): 4.
"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.
"V Semana de Teatro Actual de Sitges", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 105-109.
"Madrid. II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 77-78.
"XXV Festival d'Avignon", Ramón Pouplana, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 99-102.
"Jornadas de Teatro de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **52** (abril-junio 1972): 15-17.
"2 Cicle de Teatre de Vilanova i la Geltrú", Fernando Monegal, **52** (abril-junio 1972): 18.
"XXXI Festival Internacional de Teatro de Venecia", **53** (julio-agosto 1972): 81.
"La Cátedra Juan del Enzina en la Universidad de Salamanca", **55-56** (diciembre 1972): 94-95.
"El nuevo teatro español, en la Universidad de París", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 103-105.
"Programa de la I Semana de Teatro en Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 5.
"Cicle de Teatre Independent Centenari Adrià Gual", **57-58** (enero-marzo 1973): 37.
"IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **57-58** (enero-marzo 1973): 55.
"Los ciclos de Cavall Fort", **57-58** (enero-marzo 1973): 68-69.
"Tarragona: II Semana de Teatro", G. Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 4-6.
"IX Festival Mondial du Teatre Nancy. 24 avril-6 mai 1973",

Antonio Amorós, **59** (junio-julio 1973): 58-61.
"Semana de Teatro Independiente en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 62-63.
"II Jornadas Teatrales de Vigo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 4-6.
"VII Premio Nacional de Teatro de Sitges", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 71.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 32-34.

Publicaciones

"A título de presentación", **1** (marzo 1965): 3.
"Al margen del teatro. Libros, Concursos", **2** (abril 1965): 19.
"Libros", G. P. de O., **3** (mayo 1965): 2.
"Carta al lector", Gonzalo Pérez de Olaguer, **5-6** (julio-agosto 1965): 3.
"Libros. Teatro realista", Gopeo, **5-6** (julio-agosto 1965): 34-35.
"Libros. Teatro de vanguardia", **5-6** (julio-agosto 1965): 35.
"Al margen del teatro. Discos. Fragmentos teatrales", Gopeo, **7** (septiembre 1965): 2.
"Carta a los lectores", Gonzalo Pérez de Olaguer, **7** (septiembre 1965): 3.
"Al margen del teatro. Libros", **9** (noviembre 1965): 2.
"Al margen del teatro. Libros. Teatro Español 1964-65", **10** (diciembre 1965): 2.
"Al margen del teatro. Libros", Gopeo, **11** (enero 1966): 2.
"Consideraciones de inicios de año", Gonzalo Pérez de Olaguer, **11** (enero 1966): 3-4.
"Libros. Colección Voz imagen", Gopeo, **12** (febrero 1966): 19.
"En el segundo año de vida", Gonzalo Pérez de Olaguer, **13** (marzo 1966): 3.
"Al margen del teatro. Libros", **14** (abril 1966): 2.
"Libros", Gopeo, **16** (junio 1966): 18.
"Libros. El teatro del absurdo, de Martin Esslin", Gopeo, **19** (octubre 1966): 16.
"Libros", **21** (enero 1967): 18.
"Libros", Gopeo, **22** (febrero 1967): 18.
"El libro de teatro infantil como problema", Aurora Díaz Playa, **23** (marzo 1967): 7.
"Libros. Vanguardismo y realismo", **31** (febrero 1969): 16.
"Primer Acto y su número 100", **32** (marzo 1969): 56.
"Resolución en el expediente a Yorick, revista de teatro", **37** (diciembre-enero 1969-1970): 4.

"Un Premio Nacional de Teatro para Yorick", **45** (enero-febrero 1971): 4.
 "Crítica de libros", **46** (marzo 1971): 28.
 "En el mundo", **46** (marzo 1971): 77-78.
 "En el mundo", **48** (mayo-junio 1971): 81.
 "Noticias de España. Noticias en el mundo", **49-50** (octubre-diciembre 1971): 80-81.
 "Crítica de libros", **52** (abril-junio 1972): 68-69.
 "Libros", **57-58** (enero-marzo 1973): 96.
 "Libros. Maiakovsky-Lunatcharsky", A. Hernández, **59** (junio-julio 1973): 67-69.

S

Sevilla

"Una temporada teatral en Sevilla", Joaquín Arvide, **17-18** (verano 1966): 18.
 "Sevilla. Café-teatro", C. Martín, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 75-76.

Sociología teatral

"El trabajador teatral frente a la historia", Juan Antonio Hormigón, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 87-95.
 "Influencia de la sociedad en el espacio escénico actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 12-14.
 "Dadle artificiosas piruetas al arte", Santiago Sans, **59** (junio-julio 1973): 54-55.
 "II Conferencia. Aproximación al actor español", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 10-12.
 "El actor como ente social", Ramon Pouplana, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 59-61.

Subvenciones

"Comunicación sobre subvención a teatros experimentales, presentada por Quimera, Teatro Popular, de Cádiz", **20** (noviembre 1966): 5.
 "Robles Piquer: 178.817.400 ptas. de ayuda al teatro, desde 1963", **27** (1968): 55-57.

Suecia

"Teatro sueco. A manera de prólogo", Francisco Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 4-5.
 "Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

"Alf Sjöberg entrevistado", Lars Kleberg, Staffan Roos y Leif Zern, **62-63** (abril-mayo 1974): 20-31.

"Reflexiones y cifras en torno a la producción teatral de nuestra época. Organización de la vida teatral sueca", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 32-34.

"El artista entre mecenas y concejales", Olof Palme, **62-63** (abril-mayo 1974): 35-38.

"Hablando con Gunilla Palmstierna y Peter Weiss de teatro sueco", F. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 39-47.

"Los grupos independientes en Suecia", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 51-54.

"El dilema de los grupos independientes", Ronny Ambjornsson, **62-63** (abril-mayo 1974): 55-57.

"Teatro para niños y jóvenes, infantil y juvenil y la infancia y la juventud", **62-63** (abril-mayo 1974): 58-59.

"Teatro y escuela. Entrevista con Ove Wall del Riksteatern", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 60-63.

"Teatro televisivo en Suecia", Lars Löfgren, **62-63** (abril-mayo 1974): 64-65.

"La experiencia de Mear en Suecia", Jorge Díaz, **62-63** (abril-mayo 1974): 65-67.

"Jan Bergquist y Hans Bendrik, los autores de Ivar Kreuger", **62-63** (abril-mayo 1974): 68-70.

Teatro aficionado

"Primera Comparación Griega (Barcelona) de Teatro de Aficionados", **8** (octubre 1965): 13.

"La empresa del Teatro Romea y el Primer Concurso de Teatro Amateur", **12** (febrero 1966): 14.

"La masa y la obra de la juventud", Rafael Bertrán Montserrat, **12** (febrero 1966): 6.

"Teatro de aficionados", Alberto Miralles, **12** (febrero 1966): 7.

"Al margen del teatro. Concursos", **15** (mayo 1966): 2.

"Concurso de teatro catalán en el Romea", Alberto Miralles, **17-18** (verano 1966): 33-34.

"Ahondando por nuestra España. Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuella", **21** (enero 1967): 12-13.

"Noticias de Cataluña. El teatro profesional en No-Barcelona", J. Comellas, **43** (septiembre 1970): 63-64.

"Noticia de Cataluña", Jaime Comellas, **47** (abril 1971): 60.

"Con Los Juglares...", G. P. de O., **48** (mayo-junio 1971): 48-49.

Teatro clásico

"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.

"XI Ciclo del Teatro Latino. No a la anarquía actual", Gonzalo Pérez de Olaguer, **28** (noviembre 1968): 63-68.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.

"Otelo: la puesta en escena como lectura", Miguel Bilbatúa, **51** (enero-marzo 1972): 78-82.

"Algunas notas imprecisas para conocer a Diego Sánchez de Badajoz", M. Martínez Mediero, **57-58** (enero-marzo 1973): 16-18 y 35-36.

Teatro de calle

"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.

"Teatro en la calle", Ramon Pouplana, **55-56** (diciembre 1972): 96-102.

Teatro de cámara

"Donde se habla de teatro joven", Francisco Jover, **12** (febrero 1966): 3.

"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.

"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.

Teatro de la crueldad

"La crueldad entre nosotros", Federico Roda, **27** (1968): 13.

"Bris/Collage/K. Un sueño colectivo", Jean-Clarence Lambert, **27** (1968): 18.

Teatro de vanguardia

"Antecedentes del actual teatro de vanguardia", Marta Glukman, **15** (mayo 1966): 4-5.

"Carta de Italia. Un curioso espectáculo. Sinfonía para Synket nº 1", José Antonio Codina, **16** (junio 1966): 12-13.

"Lo que llamamos teatro de vanguardia", Federico Roda, **20** (noviembre 1966): 6-7.

"El Congreso Nacional de Teatro Nuevo", **30** (enero 1969): 2.

"La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia. Comunicación al II Congreso

de Teatro Nuevo", Francisco Nieva, **33** (abril 1969): 19-32.

Teatro del absurdo

"Libros. El teatro del absurdo, de Martin Esslin", Gopeo, **19** (octubre 1966): 16.

"Madrid. La grande y la pequeña maniobra. T. Nacional de Cámara y Ensayo", Roberto Alonso, **32** (marzo 1969): 57-58.

Teatro escolar

"Teatro infantil", Montserrat Torres Tarrés, **38** (febrero-marzo 1970): 70.

"Teatro Escolar", Manuel de la Rosa, **57-58** (enero-marzo 1973): 62-67.

"Jugar al teatro", Carlos Muñiz, **57-58** (enero-marzo 1973): 70-72.

"Teatro para niños y jóvenes, infantil y juvenil y la infancia y la juventud", **62-63** (abril-mayo 1974): 58-59.

"Teatro y escuela. Entrevista con Ove Wall del Riksteatern", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 60-63.

Teatro experimental

"Desde Londres... Los teatros experimentales. I", José A. Zabalbeascoa, **3** (mayo 1965): 13-14.

"Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales (y II)", José A. Zabalbeascoa, **4** (junio 1965): 12.

"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, **32** (marzo 1969): 49-50.

Teatro independiente

"Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales (y II)", José A. Zabalbeascoa, **4** (junio 1965): 12.

"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. Los acreedores", Enrique Sordo, **5-6** (julio-agosto 1965): 32.

"Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Cádiz", Manuel Pérez Casaux, **7** (septiembre 1965): 8-9.

"Broadway, off-Broadway y otras consideraciones más", Santiago Sans, **9** (noviembre 1965): 10-11.

"Homenaje a la E. A. D. A. G.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **10** (diciembre 1965): 3.

"Cinco años: Ricardo Salvat y su Escuela", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 4-5.

"6 años de trabajo de la E. A. D. A. G.", **10** (diciembre 1965): 6-8.

"Los Goliardos, un nuevo teatro de cámara a través de su direc-

tor Ángel Facio", José F. Arroyo, **11** (enero 1966): 12-13.
"Donde se habla de teatro joven", Francisco Jover, **12** (febrero 1966): 3.
"Encuesta al teatro independiente", **12** (febrero 1966): 8-10.
"Acerca de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales", Martínez Bjorkman, **13** (marzo 1966): 12.
"Madrid. Víctor Aúz y ¿Quién teme a Virginia Woolf?", Leonardo Echeagaray, **13** (marzo 1966): 14-15.
"Ciclo de Teatro Norteamericano", **13** (marzo 1966): 18.
"Ahondando por nuestra España. El teatro vocacional en Sevilla. La acertada trayectoria del T.E.U. del distrito", Y. R., **15** (mayo 1966): 11.
"Crítica teatral de Barcelona. En la Capilla Francesa. El viejo Gorki en un escenario barcelonés", Julio Manegat, **15** (mayo 1966): 18.
"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **17-18** (verano 1966): 2 y 11.
"26-31 de octubre. Festival de Teatro Nuevo en Valladolid", **17-18** (verano 1966): 10.
"Una temporada teatral en Sevilla", Joaquín Arvide, **17-18** (verano 1966): 18.
"Dürrenmatt. Fabulista desesperanzado", Enrique Llovet, **19** (octubre 1966): 4-5.
"Dramatizando en tono de farsa. Paradoja española del maestro de la paradoja escénica: Friedrich Dürrenmatt", Francisco Jover, **19** (octubre 1966): 6-8.
"Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo", Ricardo Doménech, **19** (octubre 1966): 9.
"Estatutos de la Federación de Teatros Independientes", **20** (noviembre 1966): 4.
"Comunicación sobre subvención a teatros experimentales, presentada por Quimera, Teatro Popular, de Cádiz", **20** (noviembre 1966): 5.
"Tras el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid", Gonzalo Pérez de Olaguer, **21** (enero 1967): 2.
"Ahondando por nuestra España. Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuela", **21** (enero 1967): 12-13.
"Crítica Teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **22** (febrero 1967): 16.
"Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, **22** (febrero 1967): 3-4.

"Actualidad americana. Cuatro nombres propios", Oscar Nevado, **24** (1967): 4-5.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, **24** (1967): 16-18.
"Instituto del Teatro de Barcelona", **24** (1967): 18.
"Editorial", Gonzalo Pérez de Olaguer, **25** (1967): 3.
"El teatro independiente debe profesionalizarse. Los objetivos de la lucha", Antonio Bueiro Vallejo, **25** (1967): 4.
"Los Goliardos", **25** (1967): 5.
"Encuesta a los directores de teatro independiente", **25** (1967): 6-7.
"La crítica profesional ante el teatro independiente", Martí Farreras, **25** (1967): 8.
"Los parias del teatro español o las razones de una crisis (I)", David Ladra, **25** (1967): 9-10.
"Federación de Teatros Independientes", **25** (1967): 13.
"Encuesta a los actores del teatro independiente", **25** (1967): 14-15.
"En torno a la encuesta", Alberto Miralles, **25** (1967): 15.
"Teatro independiente", Alberto Miralles, **26** (1967): 3.
"Talavera de la Reina. Génesis y modos de un teatro independiente: El Taller", Francisco Heras, **26** (1967): 5-6.
"Tras el I Premio Sitges de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 7.
"Tras siete años de búsqueda de un Teatro Popular", Joaquín Arvide, **26** (1967): 8-9.
"Ahondando por nuestra España. La Carátula de Elche", Alberto Miralles, **26** (1967): 11.
"Ahondando por nuestra España. Valladolid: un año de teatro independiente", Javier Cuevas, **26** (1967): 11.
"Teatro universitario", Delegación-Comisaría para el S.E.U. Valladolid, **26** (1967): 12.
"Madrid. Autores nuevos y teatro independiente", R. Rodríguez Buded, **26** (1967): 15.
"Curso para directores de grupos teatrales. Al habla con Juan Sierra", **26** (1967): 19.
"Mario Antolín director del T.N. de Cámara y Ensayo. Ciclo de Don Juan en la presente temporada", Emilio Hernández Soriano, **28** (noviembre 1968): 49-51.
"Ahondando por España. Bululú", **28** (noviembre 1968): 53-54.
"Ahondando por España", **28** (noviembre 1968): 54.
"El Premio Sitges de teatro", **28** (noviembre 1968): 60-62.
"Valladolid: Tercer Festival de Teatro Nuevo", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 53-54.

"Antolín de Santiago Juárez. Delegado del Ministerio de Información y Turismo", **29** (diciembre 1968): 54 y 62.
"Historias de Juan de Buenalma: el acercamiento al pueblo", Los Goliardos, **30** (enero 1969): 16-18.
"Ahondando por España. Grupo Esperit", Juan Potau, **30** (enero 1969): 68-70.
"Ahondando por España", **30** (enero 1969): 70.
"Madrid: Los Cátaros en el Nacional de C. y E.", Roberto Alonso, **30** (enero 1969): 78.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **31** (febrero 1969): 48-50.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio Yorick, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **31** (febrero 1969): 63-66.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **32** (marzo 1969): 44-45.
"Ahondando por España. Teatro Universitario de Murcia", Juan Potau, **32** (marzo 1969): 46-47.
"Ahondando por España", **32** (marzo 1969): 48.
"Editorial", **33** (abril 1969): 4.
"Conversación en torno a *Tot amb patates* y al teatro independiente", Juan Potau, **33** (abril 1969): 4-8.
"El teatro de denuncia sociológica y cultural. Comunicación de *Yorick* al II Congreso de Teatro Nuevo", F. Jover, **33** (abril 1969): 16-18.
"El texto y su proyección al público", Amalio Monzón, **33** (abril 1969): 47-49.
"Teatro popular de Pontevedra", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 52-53.
"Ahondando por España", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 54.
"Crítica Teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **33** (abril 1969): 55-59.
"Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente", Mario Gas, **33** (abril 1969): 9-12.
"Editorial", **34** (mayo 1969): 4.
"Palestra de Sabadell", Juan Potau, **34** (mayo 1969): 62-63.
"Ahondando por España. teatro Universitario", **34** (mayo 1969): 64.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
"Ahondando por España", **35** (mayo 1969): 34.

"Akelarre y el tiempo", **38** (febrero-marzo 1970): 5.
"Akelarre y la enfermedad de Parkinson", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 6-7.
"Sobre el teatro en Bilbao", Luciano F. Rincón, **38** (febrero-marzo 1970): 8-9.
"Programación del Festival Internacional de Teatro en San Sebastián", **38** (febrero-marzo 1970): 11.
"Festival Palma-69 de Teatro Universitario", **38** (febrero-marzo 1970): 63-64.
"Teatro Estudio Lebrijano", Manuel Pacheco, **38** (febrero-marzo 1970): 67-68.
"Ahondando por España", **38** (febrero-marzo 1970): 69.
"Teatro universitario de Alicante", **39** (abril 1970): 73-74.
"Teatro de Cámara de Zaragoza", **40** (mayo-junio 1970): 43-46.
"Noticias", **40** (mayo-junio 1970): 47 y 66.
"Tarragona. III Congreso Nacional de Teatro Nuevo", **40** (mayo-junio 1970): 48-49.
"San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **40** (mayo-junio 1970): 58-61.
"Primer Ciclo de Teatro Español Actual", Alberto Miralles, **40** (mayo-junio 1970): 64.
"Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970", G.P.O., **44** (diciembre 1970): 17-18.
"Ahondando por España", **44** (diciembre 1970): 64-65.
"El teatro independiente en Madrid durante 1970", José Luis Alonso de Santos, **45** (enero-febrero 1971): 83.
"El teatro argelino y un intento de aproximación", Ricard Salvat, **45** (enero-febrero 1971): 84-86.
"Castañuela y su repiqueteo por Europa. Tábano ha vuelto", **46** (marzo 1971): 10.
"En Madrid", José Luis Alonso de Santos, **46** (marzo 1971): 34.
"Infraestructura teatral", Juan Antonio Hormigón, **46** (marzo 1971): 71-76.
"Ciclos de Teatro Independiente Universitario y Juvenil de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **47** (abril 1971): 22.
"Castañuela 70 y su gira por Europa", **48** (mayo-junio 1971): 15-17.
"VIII Festival Mundial de Teatro de Nancy", Juan Abellán y Miguel Pacheco, **48** (mayo-junio 1971): 18-24.
"Con Los Juglares...", G. P. de O., **48** (mayo-junio 1971): 48-49.
"XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 5-14.

"Notas al Certamen de Teatro Universitario de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 55-58.

"NASTO, teatro profesional independiente", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 59-60.

"El teatro universitario como investigación en los procesos evolutivos", Francisco Laimer, **48** (mayo-junio 1971): 60-63.

"En España", **48** (mayo-junio 1971): 82.

"Sevilla. Teatro popular", W. Moreno, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 74-75.

"Madrid. El Ciclo de Grupos de Teatro Independiente", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 77-78.

"Editorial", **51** (enero-marzo 1972): 4.

"El Grup d'Estudis Teatral d'Horta y su integración colectiva", Joan Anton Benach, **51** (enero-marzo 1972): 5-9.

"Nuestro teatro en Horta", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 10-13.

"Organigrama del Grup d'Estudis Teatral d'Horta", **51** (enero-marzo 1972): 14-16.

"Oratorio per un home sobre la terra", Josep Montanyes, **51** (enero-marzo 1972): 55-58.

"Los chicos esos... los de Horta", José Martí Gómez, **51** (enero-marzo 1972): 69-71.

"Madrid. Muestra de Teatro Base", José Luis Alonso de Santos, **52** (abril-junio 1972): 60-61.

"Encuesta a grupos gallegos", **53** (julio-agosto 1972): 51-54.

"Los cántaros se profesionalizan. *Tiempo del 98* en el Capsa", **53** (julio-agosto 1972): 60-64.

"VI Premio Nacional de Teatro de Sitges", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 63-65.

"Cinco preguntas a siete grupos del Festival de Sitges", **55-56** (diciembre 1972): 66-70.

"El nuevo teatro español, en la Universidad de París", Gonzalo Pérez de Olaguer, **55-56** (diciembre 1972): 103-105.

"Noticias", **55-56** (diciembre 1972): 120-122.

"Editorial", **57-58** (enero-marzo 1973): 4.

"Programa de la I Semana de Teatro en Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 5.

"Noticia breve de los grupos de teatro de Badajoz", **57-58** (enero-marzo 1973): 6-8.

"Badajoz y su I Semana de Teatro", Gonzalo Pérez de Olaguer, **57-58** (enero-marzo 1973): 9-11.

"Cicle de Teatre Independent Centenari Adrià Gual", **57-58** (enero-marzo 1973): 37.

"Justificación del Ciclo T.I. Centenario Adrià Gual", Josep A. Codina, **57-58** (enero-marzo 1973): 38-39.

"Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio?", Santiago Sans, **57-58** (enero-marzo 1973): 39-41.

"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.

"Tarragona: El Semana de Teatro", G. Pérez de Olaguer, **59** (junio-julio 1973): 4-6.

"IX Festival Mondial du Theatre Nancy. 24 avril-6 mai 1973", Antonio Amorós, **59** (junio-julio 1973): 58-61.

"Semana de Teatro Independiente en Madrid", José Luis Alonso de Santos, **59** (junio-julio 1973): 62-63.

"Noticias", **59** (junio-julio 1973): 73-75.

"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **60** ([1973]): 18 y 35-36.

"Noticias", **60** ([1973]): 47-54.

"III Conferencia. Adocenamiento, contradicción, constatación y un largo etcétera, del actor español", Juan Diego, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 13-17.

"Mesa redonda con Esperpeno de Vigo", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 18.

"Mesa redonda con Rosalía de Castro de Santiago", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 51.

"Mesa redonda con Diti Rambo de Madrid", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 52-53.

"Mesa redonda (que no lo fue) con Els Comediants", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 54-55.

"Mesa redonda (que tampoco fue) con el T.E.I. de Madrid", **61** (diciembre-enero 1973-1974): 56.

"El teatro gallego a través de una mesa redonda", G. P. de O., **61** (diciembre-enero 1973-1974): 57-58.

"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

"Los grupos independientes en Suecia", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 51-54.

"El dilema de los grupos independientes", Ronny Ambjornsson, **62-63** (abril-mayo 1974): 55-57.

"Cronología indispensable para leer con provecho este informe del teatro sueco", **62-63** (abril-mayo 1974): 6-19.

"Los independientes del Turia", **64** (junio-julio 1974): 7.

"Teatre Popular de Valencia El Rogle", **64** (junio-julio 1974): 8.

"Ciclos de Teatro Actual de Alcoy; organiza La Cazuella", **64** (junio-julio 1974): 21 y 86.

"El Semana de Teatro de Badajoz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 22.

"Con Miguel Alamar, director del Pequeño Teatro de Valencia", **64** (junio-julio 1974): 23-24.

"Con los de Tábano, horas antes de estrenar en Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 25-26.

"Los espectáculos de la II Semana de Badajoz", **64** (junio-julio 1974): 27-29.

Teatro infantil

"Al margen del teatro. Libros. Teatro infantil", Gopeo, **7** (septiembre 1965): 2.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **21** (enero 1967): 2 y 14.

"Al margen del teatro. La noticia y su eco", **23** (marzo 1967): 2.

"El niño ante la realidad", Xavier Fábregas, **23** (marzo 1967): 11.

"María Nieves Sunyer, presidente de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud, dice...", **23** (marzo 1967): 12.

"Hombres de teatro. Fernández Montesinos, director de Los Titeres", Manuel Morales, **23** (marzo 1967): 12-13.

"Los Titeres, Teatro Nacional de Juventudes", M. M., **23** (marzo 1967): 13.

"Encuesta. Teatro infantil", **23** (marzo 1967): 16-18.

"Teatro infantil, un problema sin resolver", Gonzalo Pérez de Olaguer, **23** (marzo 1967): 3-4.

"Un mejor público para un mejor teatro", Martí Olaya, **23** (marzo 1967): 4-6.

"Esquematación sintáctica para un teatro infantil", César Oliva, **23** (marzo 1967): 6.

"El libro de teatro infantil como problema", Aurora Díaz Playa, **23** (marzo 1967): 7.

"La expresión y el teatro infantil", Carmen Aymerich, **23** (marzo 1967): 8.

"Teatro para niños visto por un maestro", Jaime Ministrál Masía, **23** (marzo 1967): 9-10.

"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **24** (1967): 5.

"Asociación Nacional del Teatro para la Infancia y la Juventud. Notas de información", **25** (1967): 9.

"Asociación Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud. Notas de información", **26** (1967): 14.

"Reflexiones en torno al I Curso de Formación de Directores de Teatro para la Infancia, en Bar-

celona", Hermann Bonnin, **27** (1968): 14-15.

"Campaña Nacional de Teatro Infantil", **28** (noviembre 1968): 20.

"Ciclo de Teatro Infantil y teatro infantil en las escuelas", **29** (diciembre 1968): 45.

"Timpano roto", Juan Germán Schroeder, **29** (diciembre 1968): 46-47.

"El teatro infantil en España", A.E.T.I.J., **32** (marzo 1969): 5-6.

"El Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **32** (marzo 1969): 6.

"La A.S.A.I.T.E.J. una necesidad internacional", A.E.T.I.J., **32** (marzo 1969): 7-8.

"Congreso Internacional para la Infancia y la Juventud. La Haya 1968", María Nieves Sunyer Roig, **32** (marzo 1969): 9-10.

"El V Ciclo de Teatro Infantil de Cavall Fort marcó un descenso sobre sus precedentes", Salvador Corberó, **32** (marzo 1969): 14-15.

"Encuesta tras el V Ciclo de Teatro Infantil", **32** (marzo 1969): 16-18.

"Reportaje gráfico del Ciclo Cavall Fort", **32** (marzo 1969): 35-36.

"Bases del III Premio Internacional de Teatro AETIJ", **34** (mayo 1969): 61.

"Conclusiones. El Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **34** (mayo 1969): 65-66.

"Teatro infantil", Montserrat Torres Tarrés, **38** (febrero-marzo 1970): 70.

"Teatro infantil en Madrid", **44** (diciembre 1970): 72.

"Editorial", **47** (abril 1971): 4.

"Mesa Redonda. Con los organizadores de los ciclos Teatro per a nois i noies de C.F.", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 5-11.

"Posibilidades actuales del teatro de niños", Ana Beatriz Silvente-Guerrero y Celia Moyano-Laisué, **47** (abril 1971): 12-13.

"8ª. Festival Internationale de Theatre per Ragazzi", M. Teresa G. Alba, **47** (abril 1971): 14-15.

"Ideas sobre el teatro infantil: resultado de una experiencia (de 4 a 10 años)", **47** (abril 1971): 16-17.

"Cinco preguntas a José Monleón", **47** (abril 1971): 21.

"Notas breves. ¿Qué pasa con el teatro infantil?", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 26.

"Tenerife: III Congreso Nacional de la A.E.T.I.J.", Gonzalo Pérez de Olaguer, **48** (mayo-junio 1971): 44.

"Ponencias. III Congreso Nacional de la A.E.T.I.J.", **48** (mayo-junio 1971): 45-47.

"Editorial", **57-58** (enero-marzo 1973): 4.
"IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", **57-58** (enero-marzo 1973): 55.
"Tras el IV Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud", Armando de Armas, **57-58** (enero-marzo 1973): 56-57.
"Comunicación de la Ponencia 'Objetivos del Teatro Espectáculo'. De cómo defendemos las soluciones realistas y marginales los problemas teóricos", Martí Olaya, **57-58** (enero-marzo 1973): 58-61.
"Los ciclos de Cavall Fort", **57-58** (enero-marzo 1973): 68-69.
"Jugar al teatro", Carlos Muñoz, **57-58** (enero-marzo 1973): 70-72.
"En torno al IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y Juvenil celebrado en Canadá y EE.UU.", Juan Cervera, **57-58** (enero-marzo 1973): 73-82.
"Noticias", **57-58** (enero-marzo 1973): 90-92.
"Teatro juvenil y de marionetas", **60** ([1973]): 69.
"Teatro para niños y jóvenes, infantil y juvenil y la infancia y la juventud", **62-63** (abril-mayo 1974): 58-59.
"Teatro y escuela. Entrevista con Ove Wall del Riksteatern", F.U., **62-63** (abril-mayo 1974): 60-63.

Teatro medieval

"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, **10** (diciembre 1965): 17-19.
"Crítica teatral de Barcelona. *Retable de Sant Ermengol*", María José Ragué Arias, **36** (verano 1969): 66.

Teatro político

"Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", J. Pedret Muntañola, **2** (abril 1965): 6-7.
"Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", J. Pedret Muntañola, **3** (mayo 1965): 4-5 y 12.
"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva temporada", Hanno Brühl, **8** (octubre 1965): 14.
"Textos llegados de Polonia. Jean Genet y Peter Weiss con Brecht al fondo", **20** (noviembre 1966): 10-11.
"Editorial. Teatro Radical U.S.A.", M^a. J. R., **35** (mayo 1969): 4-5.
"El Teatro Radical en EE.UU. Un Teatro que ha dejado de representar para vivir", María José Ragué Arias, **35** (mayo 1969): 6.

"¿Revolución en el Bronx?", Eleonore Lester, **35** (mayo 1969): 7-9.
"Grupos del Radical Theatre Repertory", **35** (mayo 1969): 10-23.
"The Poor People's Theatre", M. J. R., **35** (mayo 1969): 12.
"Teatro en la calle", Ramon Pouplana, **55-56** (diciembre 1972): 96-102.
"La experiencia de 'Mear' en Suecia", Jorge Díaz, **62-63** (abril-mayo 1974): 65-67.

Teatro popular

"Palma-70. Mesa redonda. Teatro popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?", María Teresa García Alba y Alberto Miralles, **45** (enero-febrero 1971): 61-66.
"Palma-70. Mesa redonda. Conclusiones", **45** (enero-febrero 1971): 67-69.
"Sevilla. Teatro popular", W. Moreno, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 74-75.
"Madrid. Campaña de Teatro Popular de la Provincia", José Luis Alonso de Santos, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 79.
"Un fenómeno: el teatro en comarcas", Xavier Fábregas, **55-56** (diciembre 1972): 113-115.
"4 preguntas a Joan Miró, Ponente de Cultura del Ayuntamiento de Hospitalet", **64** (junio-julio 1974): 87-88.
"Festivales para el pueblo", G. Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 89-90.

Teatro público

"A título de comentario", Gonzalo Pérez de Olaguer, **2** (abril 1965): 3-4.
"Madrid. Teatros Nacionales", Ricardo Rodríguez Buded, **21** (enero 1967): 15.
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, **22** (febrero 1967): 15.
"La dimisión de Víctor Aúz", Gonzalo Pérez de Olaguer, **26** (1967): 4.
"José M^a Loperena. Director del Teatro Nacional de Barcelona", **27** (1968): 4-8.
"Crítica teatral en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **27** (1968): 67-70.
"Editorial", **29** (diciembre 1968): 4.
"Lo nacional y el teatro", Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 5-6.
"Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 7-8.
"Rompeamos la baraja", Víctor Aúz, **29** (diciembre 1968): 9-10.
"Acerca de la actual orientación de los teatros nacionales",

Miguel Bilbatúa, **29** (diciembre 1968): 17-18.
"Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros", Emilio Hernández-Soriano, **29** (diciembre 1968): 43-45.
"Timpano roto", Juan Germán Schroeder, **29** (diciembre 1968): 46-47.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **29** (diciembre 1968): 59-62.
"El timpano roto", Juan Germán Schroeder, **31** (febrero 1969): 48-50.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **34** (mayo 1969): 73-76.
"El T. N. María Guerrero tras siete meses en Hispanoamérica", **36** (verano 1969): 60.
"El autor joven y el teatro nacional", J. A. Benach, **39** (abril 1970): 69-70.
"Teatro Nacional de Barcelona", **43** (septiembre 1970): 70-72.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **51** (enero-marzo 1972): 76-77.
"Otra vez, los Nacionales...", **53** (julio-agosto 1972): 5.
"Mosaico informativo", **54** (septiembre-octubre 1972): 72-74.
"Sucedió en Madrid y es noticia teatral", Vicente Romero, **59** (junio-julio 1973): 70-72.

Teatro social

"Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", J. Pedret Muntañola, **2** (abril 1965): 6-7.
"Protagonista: el pueblo", José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 9.
"Teatro realista y teatro social (y II). La problemática social en el teatro español", J. Pedret Muntañola, **3** (mayo 1965): 4-5 y 12.

Teatro universitario

"Teatro Universitario", Francisco Sapena, **1** (marzo 1965): 11.
"Teatro universitario", **3** (mayo 1965): 10.
"Temas de teatro. Teatro universitario. Ca'Foscari, de Venecia. I", Francisco Jover, **3** (mayo 1965): 11-12.
"Temas de teatro. Teatro Universitario. Ca'Foscari, de Venecia (y II)", Francisco Jover, **4** (junio 1965): 9.
"Tras el triunfo del T. N. U. en Nancy. La prensa dijo", **5-6** (julio-agosto 1965): 26-27.
"Nancy 1965 ¿Punto de arranque?", Gonzalo Pérez de Olaguer, **5-6** (julio-agosto 1965): 27.
"Al margen del teatro. Concur-sos", **15** (mayo 1966): 2.

"Nancy. IV Festival Mundial de Teatro Universitario. Palmarés", **15** (mayo 1966): 10.
"Ahondando por nuestra España. El Teatro vocacional en Sevilla. La acertada trayectoria del T.E.U. del distrito", Y. R., **15** (mayo 1966): 11.
"Nancy 66. Festival mundial de Teatro Universitario", Miguel Alcobendas, **16** (junio 1966): 14.
"Una temporada teatral en Sevilla", Joaquín Arbide, **17-18** (verano 1966): 18.
"Teatro universitario", Delegación-Comisaría para el S.E.U. Valladolid, **26** (1967): 12.
"Madrid. Autores nuevos y teatro independiente", R. Rodríguez Buded, **26** (1967): 15.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario. José Manuel Garrido obtuvo el Premio Yorick, revista de teatro", **31** (febrero 1969): 59-60.
"Festival Palma-68 de Teatro Universitario", A. M. Thomas, **31** (febrero 1969): 60-62.
"El teatro universitario", **32** (marzo 1969): 43.
"Ahondando por España. Teatro Universitario de Murcia", Juan Potau, **32** (marzo 1969): 46-47.
"Ahondando por España", **32** (marzo 1969): 48.
"Ahondando por España. Teatro universitario", **34** (mayo 1969): 64.
"Teatro universitario de Madrid", Juan Potau, **35** (mayo 1969): 32-33.
"Festival Palma-69 de Teatro Universitario", **38** (febrero-marzo 1970): 63-64.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **38** (febrero-marzo 1970): 71-74.
"Ciclos de Teatro Independiente Universitario y Juvenil de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **47** (abril 1971): 22.
"Ahondando por España", Ramón Pouplana, **47** (abril 1971): 23-24.
"Notas al Certamen de Teatro Universitario de Madrid", José Luis Alonso de Santos, **48** (mayo-junio 1971): 55-58.
"El teatro universitario como investigación en los procesos evolutivos", Francisco Laimer, **48** (mayo-junio 1971): 60-63.
"Editorial. Sitges - T.U.", **55-56** (diciembre 1972): 4.
"El proceso de creación de *El Fernando*", César Oliva, **55-56** (diciembre 1972): 5-9.
"Diez tesis sobre el teatro universitario", Martín Wiebel, **55-56** (diciembre 1972): 71-73.
"Theatre Experimental", André Veinstein, **55-56** (diciembre 1972): 83.

"T.U. en Barcelona", 55-56 (diciembre 1972): 84-86.
"El futuro de lo que fue el T.E.U.", Jaume Guillamet, 55-56 (diciembre 1972): 87-88.
"Teatro, universidad y otras consideraciones", Hermann Bonnin, 55-56 (diciembre 1972): 89-90.
"Teatro universitario en Madrid", José Luis Alonso de Santos, 55-56 (diciembre 1972): 91-93.

Teatro y cine

"Cuando el teatro es cine", J. A. Soler Carreras, 14 (abril 1966): 19.
"Cuando el teatro es cine. *Pygmalion*, 1964", J. A. Soler Carreras, 15 (mayo 1966): 19.
"Cuando el teatro es cine. Los encuentros estériles", J. A. Soler Carreras, 16 (junio 1966): 19.
"Cuando el teatro es cine. Arniches, Benavente y Valle Inclán, llevados al cine", J. A. Soler Carreras, 17-18 (verano 1966): 35.
"Cuando el teatro es cine. Ese desconocido cine polaco", J. A. Soler Carreras, 20 (noviembre 1966): 2.
"Cuando el cine es teatro. María Rosa Espert-Moreno", J. A. Soler Carreras, 21 (enero 1967): 19.
"Cuando el teatro es cine: un sábado por la noche en Tarl (Texas)", J. A. Soler-Carreras, 22 (febrero 1967): 19.
"Cuando el teatro es cine. La trágica disciplina", J. A. Soler Carreras, 24 (1967): 19.
"Adriá Gual cinematografista", Miguel Porter Moix, 57-58 (enero-marzo 1973): 41-43.

Teatro y sociedad

"El teatro como arte. Comunicación al II Congreso de Teatro Nuevo", Alfonso Álvarez Villar, 33 (abril 1969): 33-42.
"Palma-70. Balance y perspectiva para la extensión del teatro", Francisco Javier Hernández, 45 (enero-febrero 1971): 69-76.

Teatro y televisión

"Teatro y TV", Poltron, 1 (marzo 1965): 11 y 7.
"La tribuna del lector. El crítico es usted", 2 (abril 1965): 2.
"Teatro en T.V.", Poltron, 2 (abril 1965): 11.
"Teatro en T. V. Primera Fila", León Zeta, 5-6 (julio-agosto 1965): 25.
"Teatro en T. V. En torno a adaptadores, directores, realizadores y actores", León Zeta, 7 (septiembre 1965): 20.
"T. V. La nueva programación y el teatro", León Zeta, 9 (noviembre 1965): 19.

"Teatro en T. V. Cocktail de desilusiones", León Zeta, 11 (enero 1966): 19.
"Teatro en T. V.", León Zeta, 13 (marzo 1966): 19.
"Teatro, televisión y otras cosas", Rafael Pradas, 43 (septiembre 1970): 15-16.
"Teatro televisivo en Suecia", Lars Löfgren, 62-63 (abril-mayo 1974): 64-65.

Temporadas

"Madrid. Varios personajes en busca del mito", Víctor Aúz, 2 (abril 1965): 16.
"Carta al lector", Gonzalo Pérez de Olaguer, 3 (mayo 1965): 3.
"Desde Italia...", Pierluigi Bianchi, 3 (mayo 1965): 14.
"París", José M^o Madern, 3 (mayo 1965): 15.
"Madrid. Más cantidad que calidad", Víctor Aúz, 3 (mayo 1965): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 3 (mayo 1965): 17-19 y 9.
"Libros", Gonzalo Pérez de Olaguer, 4 (junio 1965): 2 y 4.
"Escenarios del mundo. Londres. Los teatros experimentales (y II)", José A. Zabalbeascoa, 4 (junio 1965): 12.
"Escenarios del mundo. París. España triunfa en Nancy, Teatro de las Naciones, París y el teatro en suburbios", José M^o Madern, 4 (junio 1965): 13-14.
"Escenarios del mundo. Nueva York. Las fórmulas", Oscar Nevado, 4 (junio 1965): 14.
"Madrid. ¿Dónde están los nuevos?", Víctor Aúz, 4 (junio 1965): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 4 (junio 1965): 16-19.
"Escenarios del mundo. Desde Italia", Pier Luigi Bianchi, 5-6 (julio-agosto 1965): 28.
"Madrid. Apuntando soluciones", Víctor Aúz, 5-6 (julio-agosto 1965): 31.
"Crítica teatral de Barcelona. Otra vez el teatro de cámara. *Los acreedores*", Enrique Sordo, 5-6 (julio-agosto 1965): 32.
"Escenarios del mundo. París", José M^o Madern, 7 (septiembre 1965): 11.
"Escenarios del mundo. Lisboa. *Oración, de Arrabal y Bajo vigilancia*, de Jean Genet, en el Teatro Estrella Hall", Bernardo Santareno, 7 (septiembre 1965): 12-13.
"Crítica teatral de Barcelona. Festivales de España en el Teatro Griego de Montjuich", Enrique Sordo, 7 (septiembre 1965): 16-19.
"Escenarios del mundo. Alemania. Expectación ante la nueva

temporada", Hanno Brühl, 8 (octubre 1965): 14.
"Escenarios del mundo. Italia. Festivales de Venecia y Spoleto. Lorca en Fiesole. Actualidad teatral en Milán", Pierluigi Bianchi, 8 (octubre 1965): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 8 (octubre 1965): 18-19.
"Escenarios del mundo. Roma. La nueva temporada teatral", Ricardo Salvat, 9 (noviembre 1965): 12-13.
"Escenarios del mundo. París. Auge de la comedia musical", José María Madern, 9 (noviembre 1965): 14-15.
"Escenarios del mundo. Londres. Brecht y 'Hamlet'", José Luis Calvo, 9 (noviembre 1965): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 9 (noviembre 1965): 16-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 10 (diciembre 1965): 17-19.
"Escenarios del mundo. Italia. Tres éxitos y un fracaso", Pierluigi Bianchi, 11 (enero 1966): 16.
"Escenarios del mundo. Alemania", 11 (enero 1966): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 11 (enero 1966): 17-18.
"Escenarios del mundo. París. Los nuevos espectáculos", José M^o Madern, 12 (febrero 1966): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 12 (febrero 1966): 16-17.
"Madrid. Página del momento teatral madrileño", Leonardo Echeagaray, 12 (febrero 1966): 18-19.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 13 (marzo 1966): 16-18.
"Londres. Bernard Shaw de nuevo ante su público", José Luis Calvo, 14 (abril 1966): 14.
"Crítica teatral de Barcelona", Enrique Sordo, 14 (abril 1966): 17.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 14 (abril 1966): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 15 (mayo 1966): 17-18.
"Una temporada teatral en Sevilla", Joaquín Arbide, 17-18 (verano 1966): 18.
"Desde Nueva York", Óscar Nevado, 17-18 (verano 1966): 22.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 17-18 (verano 1966): 29-31.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 17-18 (verano 1966): 31-32.

"Crítica teatral de Barcelona", Francisco Jover, 17-18 (verano 1966): 32.
"Barcelona: inicio de una nueva temporada", G. P. de O., 19 (octubre 1966): 3.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 19 (octubre 1966): 17-18.
"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, 20 (noviembre 1966): 14.
"Crítica teatral de Barcelona", F. Jover, 20 (noviembre 1966): 14-15.
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 20 (noviembre 1966): 19.
"Crónica de Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 22 (febrero 1967): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 22 (febrero 1967): 16.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 22 (febrero 1967): 17.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 23 (marzo 1967): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", Alberto Miralles, 23 (marzo 1967): 18.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 23 (marzo 1967): 19.
"Crónica desde Madrid", Ricardo Rodríguez Buded, 24 (1967): 15.
"Crítica teatral de Barcelona", Giovanni Cantieri, 24 (1967): 16-18.
"Crítica teatral en Barcelona", Giovanni Cantieri, 25 (1967): 18-19.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 26 (1967): 16-18.
"Timpano roto", Juan Germán Schroeder, 29 (diciembre 1968): 46-47.
"Crítica teatral de Barcelona", 30 (enero 1969): 75-77.
"Editorial", 32 (marzo 1969): 4.
"El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario", María José Ragué Arias y Luis Racionero Grau, 32 (marzo 1969): 49-50.
"Crítica teatral de Barcelona", 32 (marzo 1969): 55-56.
"Crítica teatral de Barcelona", 37 (diciembre-enero 1969-1970): 63-66.
"7 puntos sobre la temporada 1969-70 en Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, 43 (septiembre 1970): 4-5.
"Una aproximación a los teatros de la ciudad", Fernando Monegal, 43 (septiembre 1970): 6-11.
"Apretado itinerario del teatro alemán: de la revisión al refor-

mismo", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 4-9.
"Mosaico a contrapunto de un Shakespeare triunfal", Carmen Hierro, **60** ([1973]): 44-46.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **60** ([1973]): 58-66.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 79-82.

Teoría y técnica teatral

"El juego de la farsa y su puesta en escena", Ramiro Bascompte, **5-6** (julio-agosto 1965): 11-12.
"Aquí se habla del mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa", Federico Roda, **5-6** (julio-agosto 1965): 13-15.
"Ese hombre llamado actor...", Juan Peñalver Laserna, **7** (septiembre 1965): 4-5.
"Mimo pantomima y estética expresiva", Herman Bonnin, **7** (septiembre 1965): 10.
"Hacia un nuevo teatro. Consideraciones de un Director de escena (I)", José María Loperena, **9** (noviembre 1965): 6-7.
"La forma y sus circunstancias", Herman Bonnin, **11** (enero 1966): 15.
"La forma y su circunstancia. II", Herman Bonnin, **15** (mayo 1966): 13.
"Libros", Gopeo, **16** (junio 1966): 18.
"En la muerte de Gordon Craig: De ciertas tendencias perniciosas del teatro moderno. Escribe Gordon Craig", Gordon Craig, **17-18** (verano 1966): 26-28.
"La forma y su circunstancia. (III)", Herman Bonnin, **19** (octubre 1966): 11.

"Escuelas de Arte Dramático en Europa. I. París", Amparo Reyes, **19** (octubre 1966): 12-13.
"Libros", **21** (enero 1967): 18.
"Las escuelas de teatro (II). Formación profesional del actor (Essen, 1965)", Amparo Reyes, **22** (febrero 1967): 10-11.
"Libros", Gopeo, **22** (febrero 1967): 18.
"La expresión y el teatro infantil", Carmen Aymerich, **23** (marzo 1967): 8.
Teoría y técnica teatral
"Editorial", **30** (enero 1969): 4.
"¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", Miguel Alcaraz, **30** (enero 1969): 5-15.
"La imagen y la expresión corporal", Albert Boadella, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 13-15.
"La expresión corporal como armazón del teatro de vanguardia", José Montanyes, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 16-17.
"¿Método Grotowski?", Maite Lorés, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 52-53.
"Brecht, hoy", Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 55.
"Palma-70. Balance y perspectiva para la extensión del teatro", Francisco Javier Hernández, **45** (enero-febrero 1971): 69-76.
"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, **46** (marzo 1971): 11-16.
"Crítica de libros", **46** (marzo 1971): 28.
"El Open Theatre y la creación colectiva", Jean Jacquot, **47** (abril 1971): 61-65.
"Repertorio y nuevo público", Juan Antonio Hormigón, **48** (mayo-junio 1971): 67-74.

"Miscelanea teatral 1945-1960", Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 18-24.
"El trabajador teatral frente a la historia", Juan Antonio Hormigón, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 87-95.
"Oteló: la puesta en escena como lectura", Miguel Bilbatúa, **51** (enero-marzo 1972): 78-82.
"Crítica de libros", **52** (abril-junio 1972): 68-69.
"Manifiesto de la Junta de Gobierno de la Real Superior de Arte Dramático y Danza", **55-56** (diciembre 1972): 74-82.
"El actor español y el espacio escénico", José Monleón, **59** (junio-julio 1973): 7-12.
"Apuntes sobre el espacio escénico", P. Planella y M. Serrat, **59** (junio-julio 1973): 18 y 43-47.
"Frente a la tiranía del escenario a la italiana", **59** (junio-julio 1973): 47-48.
"Una fisura en el espacio escénico", Ramon Pouplana Solé, **59** (junio-julio 1973): 49-50.
"Teatro provocación", Josep Santamaría y Joan Carles Viñoles, **59** (junio-julio 1973): 51-53.
"Dadle artificiosas piruetas al arte", Santiago Sans, **59** (junio-julio 1973): 54-55.
"Libros. Maiakovsky-Lunatcharsky", A. Hernández, **59** (junio-julio 1973): 67-69.
"I Conferencia. Del Star System a la creación colectiva", Ricard Salvat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 7-10.
"III Conferencia. Adocenamiento, contradicción, contentación y un largo etcétera, del actor español", Juan Diego, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 13-17.

"Notas sobre el trabajo del actor", Pere Planella y Manuel Serrat, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 62-63.
"El actor y su preparación", Antonio Rodes, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 64-65.

Titeres

"Escenarios del mundo. Alemania", **11** (enero 1966): 16.
"¿Un anti-teatro de títeres?", Henryk Jurkowski, **23** (marzo 1967): 14-15.
"Putxinel·lis Claca. Un titiretero y su mujer", Ramon Pouplana, **48** (mayo-junio 1971): 50-52.
"Noticias", **55-56** (diciembre 1972): 120-122.
"Crítica teatral de Barcelona", Gonzalo Pérez de Olaguer, **64** (junio-julio 1974): 32-34.

Turquía

"Murcia-Estambul con regreso. (Notas a un Festival Internacional de Teatro en Turquía)", César Oliva y Alberto de la Hera, **36** (verano 1969): 54-56.

V

Valencia

"Perspectivas del teatro valenciano", Xavier Fábregas, **64** (junio-julio 1974): 4-6.
"Un nuevo teatro en Valencia: Studio y el Valencia-Cinema", **64** (junio-julio 1974): 9.
"El manifiesto de la Sociedad Coral El Micalet", **64** (junio-julio 1974): 16.

Índice de autores publicados

A

- Alcaraz del Castillo, Miguel**
Sinfonía patética para dos cuerpos solos, Miguel Alcaraz del Castillo, **34** (mayo 1969): 28-32.
- Amat, Diego**
Monólogo a dúo, Diego Amat, **34** (mayo 1969): 43-45.
- Arias Velasco, José**
La corrida de toros, José Arias Velasco, **44** (diciembre 1970): 19-56.
- Arrabal, Fernando**
El Triciclo, Fernando Arrabal, **8** (octubre 1965): 27 págs.
Fando y Lis, Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 25 págs.
- Artaud, Antonin**
Los Cenci, Antonin Artaud. Versión castellana: Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 35-62.
- Asimov, Isaac**
Satisfacción garantizada, Isaac Asimov. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 25-32.
- Aúz, Víctor**
El pecado de Juan Agonía, Bernardo Santareno. Traducción de Víctor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.

B

- Bendrik, Hans**
Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger, Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.
- Benet i Jornet, Josep Maria**
Taller de fantasía, J.M. Benet i Jornet. Versión castellana de R. Pouplana, **47** (abril 1971): 41-57.
- Bergquist, Jan**
Los fabulosos negocios de Ivar Kreuger, Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.
- Bohr, Daniel**
Bris / Collage / K, Jean-Clarence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.
- Brossa, Joan**
Nocturns encontres, Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 60-63.
Nocturnos encuentros, Joan Brossa. Traducción de Juan German Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 64-67.
Esquerdas, parracs i enderros, esberlant la figura, Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 68-69.
Grietas, andrajos, cascotes, arruinando la figura, Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 70-71.

Buzatti, Dino

El platillo se detuvo, Dino Buzatti. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 19-21.

C

Capmany, María Aurèlia

Viento del sur y un poco de miedo, María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.
Mujeres, flores y pitanza, María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.

Catena, Víctor Andrés

Las noches blancas, Fedor Dostoyewski. Adaptación española de Víctor Andrés Catena, **9** (noviembre 1965): 18 págs.

Cervantes, Miguel de

Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", **7** (septiembre 1965): 35 págs.

Cobaleda Collado, Miguel

Érase que se era la margarita del campo, Miguel Cobaleda,

37 (diciembre-enero 1969-1970): 39-42.

El vendedor de pez, Miguel Cobaleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 43-46.

La puerta del paraíso, Miguel Cobaleda Collado, **53** (julio-agosto 1972): 19-42.

D

Dostoyewski, Fedor

Las noches blancas, Fedor Dostoyewski. Adaptación española de Víctor Andrés Catena, **9** (noviembre 1965): 18 págs.

Dragún, Osvaldo

Milagro en el mercado viejo, Osvaldo Dragún, **22** (febrero 1967): 31 págs.

Durano, Giustino

El dedo en el ojo, Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Dürrenmatt, Friedrich

Proceso por la sombra de un burro, F. Dürrenmatt, **19** (octubre 1966)

F

Fo, Dario

El dedo en el ojo, Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Frabetti, Carlos

Sodomaquina, Carlos Frabetti, **41-42** (julio-agosto 1970): 39-52.

G

Garrido Lagunilla, Fernando

La chinche, Vladimir Maikovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, **3** (mayo 1965): 24 págs.

Gas, Mario

Tango, Mario Gas, **59** (junio-julio 1973): 19-40.

Gil Novales, Ramón

La hoya, Ramón Gil Novales, **12** (febrero 1966): 38 págs.

Gilroy, Frank D.

Se hablaba de rosas, Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.

Goliardos, Los

Historias de Juan Buenalma, Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, **30** (enero 1969): 35-66.

Gruner, Wolfgang

La jaula, Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

H

Handke, Peter

Gaspar, Peter Handke. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, **60** ([1973]): 19-34.

Herrero, Fernando

Aventura en el espacio, Fernando Herrero, **47** (abril 1971): 27-40.

I

Itallie, Jean-Claude van

The serpent, Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **46** (marzo 1971): 16-27.

The serpent, (continuación) de Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **47** (abril 1971): 65-72.

J

Jover, Francisco

Se hablaba de rosas, Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.

La jaula, Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

L

Lain Entralgo, Pedro

Entre nosotros, Pedro Lain Entralgo, **13** (marzo 1966): 26 págs.

Lambert, Jean-Clarence

Bris / Collage / K, Jean-Clarence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.

Living Theatre

Frankenstein. Guión del ritual interpretado por el Living Theatre, **32** (marzo 1969): 51-52.

López Mozo, Jerónimo

Los novios o la teoría de los números combinatorios, Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 13 págs.

La renuncia, Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 15-28.
Moncho y Mimí, Jerónimo López Mozo, **26** (1967): 15 págs.

Lorenzo, Manuel

Tres hermanas tontas, Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 47-50.

M

Macías, Fernando

El velatorio, Fernando Macías, **57-58** (enero-marzo 1973): 19-33.

Madariaga, Salvador de

La don-Juanía o seis don Juanes y una dama, Salvador Madariaga, **28** (noviembre 1968): 23-38.

Madern, José María

La camisa de nylon, José M^a Madern, **39** (abril 1970): 29-47.

Maikovski, Vladimir

La chinche, Vladimir Maikovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, **3** (mayo 1965): 24 págs.

Martín Recuerda, José

Como las secas cañas del camino, José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 31 págs.

Martínez Ballesteros, Antonio

La opinión, Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 49-56.

Los esclavos, Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 57-65.

Martínez Mediero, Manuel

La gaviota y el mar, Manuel Martínez Mediero, **25** (1967)
El último gallinero, Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 15-46.

El convidado, Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 47-53.

El regreso de los escorpiones, Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 19-50.

Martínez-Solbes, Frederic

Demasiadas variaciones para una almohada, Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 35-60.

Moltes variacions per un coixí, Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 61-85.

Matilla, Luis

El piano, Luis Matilla, **41-42** (julio-agosto 1970): 57-68.

Matteini, Carla

Los constructores de imperios o el Schmürz, Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.

Mayans, Antonio

El deseo cogido por la cola, Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, **27** (1968): 41-53.

Melendres, Jaume

Meridianos y Paralelos, Jaume Melendres. Traducción de Jordi Teixidor, **45** (enero-febrero 1971): 19-57.

Ministral Masia, Jaime

Proceso a la vida, Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 39 págs.

Miralles, Alberto

Catarofausto, Alberto Miralles, **34** (mayo 1969): 39-42.

Monegal, Fernando

Cada día difuntos, Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 39-44.

La treta, Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 45-49.

Muñiz, Carlos

Don Godofredo y su Lacayo, Carlos Muñiz, **23** (marzo 1967): 8 págs.

O

Oliveda, M^a Luisa

Burias, sueños y alegorías, Adaptación de M^a Luisa Oliveda y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

Olmo, Lauro

El mercadillo utópico, Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 19-27.

Ortenbach, Enrique

Historias de Gaspar de Porres. Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes", **7** (septiembre 1965): 35 págs.

P**Pacheco Vidal, Miguel**

Navidad para todos. Miguel Pacheco Vidal, **34** (mayo 1969): 33-38.

Una posibilidad. Prolegómeno nº 11. Miguel Pacheco Vidal, **41-42** (julio-agosto 1970): 33-37.

Parenti, Franco

El dedo en el ojo. Franco Parenti, Dario Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.

Parke, Lawrence

Minus One. Lawrence Parke. Traducción: Elena Cabrera y Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 27-42.

Pemán, José María

Auto de la compadecida. Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

Pérez Casaux, Manuel

La familia de Carlos Cuarto, Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 19-50.

Picasso, Pablo

El deseo cogido por la cola. Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, **27** (1968): 41-53.

Pitol, Sergio

El archivo. Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitol y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.

Potau, Juan

La quimera. Juan Potau Martínez, **34** (mayo 1969): 55-58. *Burlas, sueños y alegorías.* Adaptación de M^a Luisa Olivada y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

Prego, Adolfo

Epitafio para un soñador. Adolfo Prego, **1** (marzo 1965): 32 págs.

Q**Quevedo y Villegas, Francisco de**

Burlas, sueños y alegorías. Adaptación de M^a Luisa Olivada y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

R**Rellán, Miguel Ángel**

Historia del vagabundo feliz. Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Rodríguez Méndez, José María

La vendimia de Francia. José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 32 págs. *La Andalucía de los Quintero.* José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 29-39.

Mujeres, flores y pitanza. María Aurèlia Capmany. Traducción de José María Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.

Rozewicz, Tadeusz

El archivo. Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitol y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.

Rueda, Lope de

Historias de Juan Buenalma. Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, **30** (enero 1969): 35-66.

S**Salvador Blanes, Diego**

La mujer y el ruido. Diego Salvador Blanes, **46** (marzo 1971): 35-69.

Salvat, Ricard

Viento del sur y un poco de miedo. María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.

Salvatierra, Nina

Historia del vagabundo feliz. Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Santareno, Bernardo

El pecado de Juan Agonía. Bernardo Santareno. Traducción de Víctor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.

Schroeder, Juan Germán

La esfinge furiosa. Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 27-50. *La muerte burlada.* Juan Germán Schroeder, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 23-38.

Suassuna, Ariano

Auto de la compadecida. Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.

Sutton, J.D.

Mañana. J.D. Sutton, **54** (septiembre-octubre 1972): 19-50.

Szleyen, Zofia

El archivo. Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitol y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.

T**Teixidor, Jordi**

Un fétetro para Arturo. Jordi Teixidor, **34** (mayo 1969): 46-54.

El retablo del flautista. Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 19-53.

Tovías, David

El maniquí. David Tovías, **4** (junio 1965): 31 págs.

U**Ulrich, Rolf**

La jaula. Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

Y**Vian, Boris**

Los constructores de imperios o el Schmürz. Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.

Vidal Alcover, Jaume

Oratorio para un hombre sobre la tierra. Jaume Vidal Alcover. Traducción de Josep Urdeix, **51** (enero-marzo 1972): 19-54.

Índice de obras publicadas

A

- Andalucía de los Quintero, La**
De José María Rodríguez Méndez, **29** (diciembre 1968): 29-39.
- Archivo, El**
De Tadeusz Rozewicz. Traducción de Sergio Pitol y Zofia Szleyen, **20** (noviembre 1966): 18 págs.
- Auto de la compadecida**
De Ariano Suassuna. Adaptación de José María Pemán, **5-6** (julio-agosto 1965): 38 págs.
- Aventura en el espacio**
De Fernando Herrero, **47** (abril 1971): 27-40.

B

- Bris / Collage / K**
De Jean-Clarence Lambert. Versión castellana de Daniel Bohr, **27** (1968): 23-40.
- Burlas, sueños y alegorías**
Adaptación de M^a Luisa Olive-da y Juan Potau, sobre textos de Francisco de Quevedo y Villegas, **36** (verano 1969): 19-38.

C

- Cada día difuntos**
De Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 39-44.
- Camisa de nilón, La**
De José M^a Madern, **39** (abril 1970): 29-47.
- Catarofausto**
De Alberto Miralles, **34** (mayo 1969): 39-42.
- Cenci, Los**
De Antonin Artaud. Versión castellana: Miguel Alcaraz, **35** (mayo 1969): 35-62.
- Como las secas cañas del camino**
De José Martín Recuerda, **17-18** (verano 1966): 31 págs.
- Constructores de imperios o el Schmürz, Los**
De Boris Vian. Traducción Carla Matteini, **11** (enero 1966): 27 págs.
- Convidado, El**
De Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 47-53.
- Corrida de toros, La**
De José Arias Velasco, **44** (diciembre 1970): 19-56.
- Chinche, La**
De Vladimir Maiakovski. Versión de Fernando Garrido Lagunilla, **3** (mayo 1965): 24 págs.

D

- Dedo en el ojo, El**
De Franco Parenti, Darío Fo y Giustino Durano. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 33-39.
- Demasiadas variaciones para una almohada**
De Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 35-60.
- Deseo cogido por la cola, El**
De Pablo Picasso. Versión castellana de Antonio Mayans, **27** (1968): 41-53.
- Don Godofredo y su Lacayo**
De Carlos Muñoz, **23** (marzo 1967): 8 págs.
- Don-Juanía o seis don Juanes y una dama, La**
De Salvador Madariaga, **28** (noviembre 1968): 23-38.

E

- Entre nosotros**
De Pedro Lain Entralgo, **13** (marzo 1966): 26 págs.
- Epitafio para un soñador**
De Adolfo Prego, **1** (marzo 1965): 32 págs.
- Érase que se era la margarita del campo**
De Miguel Cobaleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 39-42.

¿Es usted feliz?

De Experiencias **70**, **41-42** (julio-agosto 1970): 15-17.

Esclavos, Los

De Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 57-65.

Esfinge furiosa, La

De Juan Germán Schroeder, **49-50** (octubre-diciembre 1971): 27-50.

Espectáculo Collage

Adaptación del Grupo Cátaro de textos de *Tiempo de 98*, *Oratorio*, *Experiencias 70* y *El hombre*, **39** (abril 1970): 19-28.

Esquerdas, parracs i enderrocs esberlant la figura

De Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 68-69.

F

Fabulosos negocios de Ivar Kreuger, Los

De Jan Bergquist y Hans Bendrik. Traducción de Francisco J. Uriz, **62-63** (abril-mayo 1974): 75-122.

Familia de Carlos Cuarto, La

De Manuel Pérez Casaux, **61** (diciembre-enero 1973-1974): 19-50.

Fando y Lis

De Fernando Arrabal, **15** (mayo 1966): 25 págs.

Féretro para Arturo, Un
De Jordi Teixidor, **34** (mayo 1969): 46-54.

Fernando, El
Del T.U. de Murcia, **55-56** (diciembre 1972): 19-62.

Frankenstein
Guión del ritual interpretado por el Living Theatre, **32** (marzo 1969): 51-52.

G

Gaspar
De Peter Handke. Traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, **60** ([1973]): 19-34.

Gaviota y el mar, La
De Manuel Martínez Mediero, **25** (1967).

Grietas, andrajos, cascotes, arruinando la figura
De Joan Brossa. Traducción de Juan Germán Schröder, **54** (septiembre-octubre 1972): 70-71.

H

Historia del vagabundo feliz
De Miguel Ángel Rellán y Nina Salvatierra, **32** (marzo 1969): 19-34.

Historias de Gaspar de Porres
Cuadro costumbrista pedantesco compuesto por Enrique Ortenbach, para favorecer la representación de tres entremeses de Miguel de Cervantes, **7** (septiembre 1965): 35 págs.

Historias de Juan Buenalma
De Lope de Rueda, en versión de Los Goliardos, **30** (enero 1969): 35-66.

Hoya, La
De Ramón Gil Novales, **12** (febrero 1966): 38 págs.

J

Jaula, La
De Rolf Ulrich y Wolfgang Gruner. Versión española de Francisco Jover, **31** (febrero 1969): 41-46.

M

Maniquí, El
De David Tovías, **4** (junio 1965): 31 págs.

Mañana
De J.D. Sutton, **54** (septiembre-octubre 1972): 19-50.

Mercadillo utópico, El
De Lauro Olmo, **29** (diciembre 1968): 19-27.

Meridianos y Paralelos
De Jaume Melendres. Traducción de Jordi Teixidor, **45** (enero-febrero 1971): 19-57.

Milagro en el mercado viejo
De Osvaldo Dragún, **22** (febrero 1967): 31 págs.

Minus One
De Lawrence Parke. Traducción: Elena Cabrera y Fernando Monegal, **48** (mayo-junio 1971): 27-42.

Moltes variacions per un colxi
De Frederic Martínez-Solbes, **64** (junio-julio 1974): 61-85.

Moncho y Mimí
De Jerónimo López Mozo, **26** (1967): 15 págs.

Monólogo a dúo
De Diego Amat, **34** (mayo 1969): 43-45.

Mujer y el ruido, La
De Diego Salvador Blanes, **46** (marzo 1971): 35-69.

Mujeres, flores y pizanza
De María Aurèlia Capmany. Traducción de José María

Rodríguez Méndez, **31** (febrero 1969): 19-32.

P

Pecado de Juan Agonía, El
De Bernardo Santareno. Traducción de Víctor Aúz, **16** (junio 1966): 59 págs.

Plano, El
De Luis Matilla, **41-42** (julio-agosto 1970): 57-68.

Platillo se detuvo, El
De Dino Buzatti. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 19-21.

Política de restos, La
De Arthur Adamov, **40** (mayo-junio 1970): 19-41.

Proceso a la vida
De Jaime Ministral Masia, **14** (abril 1966): 39 págs.

Proceso por la sombra de un burro
De F. Dürrenmatt, **19** (octubre 1966).

Puerta del paraíso, La
De Miguel Cobeleda Collado, **53** (julio-agosto 1972): 19-42.

Q

Quimera, La
De Juan Potau Martínez, **34** (mayo 1969): 55-58.

R

Regreso de los escorpiones, El
De Manuel Martínez Mediero, **52** (abril-junio 1972): 19-50.

Renuncia, La
De Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 15-28.

Retablo del flautista, El
De Jordi Teixidor, **43** (septiembre 1970): 19-53.

N

Navidad para todos
De Miguel Pacheco Vidal, **34** (mayo 1969): 33-38.

Nocturns encontres
De Joan Brossa, **54** (septiembre-octubre 1972): 60-63.

Nocturnos encuentros
De Joan Brossa. Traducción de Juan German Schroeder, **54** (septiembre-octubre 1972): 64-67.

Noches blancas, Las
De Fedor Dostoyewski. Adaptación española de Víctor Andrés Catena, **9** (noviembre 1965): 18 págs.

Novios o la teoría de los números combinatorios, Los
De Jerónimo López Mozo, **21** (enero 1967): 13 págs.

O

Opinión, La
De Antonio Martínez Ballesteros, **39** (abril 1970): 49-56.

Oratorio para un hombre sobre la tierra
De Jaume Vidal Alcover. Traducción de Josep Urdeix, **51** (enero-marzo 1972): 19-54.

S

Satisfacción garantizada

De Isaac Asimov. Adaptación de Alberto Miralles, **41-42** (julio-agosto 1970): 25-32.

Se hablaba de rosas

De Frank D. Gilroy. Versión española de Francisco Jover, **24** (1967): 34 págs.

Serpent, The

De Jean-Claude van Itallie. Traducción de Esther Rinos, **46** (marzo 1971): 16-27 y **47** (abril 1971): 65-72.

Sinfonía patética para dos cuerpos solos

De Miguel Alcaraz del Castillo, **34** (mayo 1969): 28-32.

Sodomaquina

De Carlos Frabetti, **41-42** (julio-agosto 1970): 39-52.

T

Taller de fantasía

De J.M. Benet i Jornet. Versión castellana de R. Pouplana, **47** (abril 1971): 41-57.

Tango

De Mario Gas, **59** (junio-julio 1973): 19-40.

Tres hermanas tontas

De Manuel Lorenzo, **53** (julio-agosto 1972): 47-50.

Treta, La

De Fernando Monegal, **36** (verano 1969): 45-49.

Triciclo, El

De Fernando Arrabal, **8** (octubre 1965): 27 págs.

U

Último gallinero, El

De Manuel Martínez Mediero, **38** (febrero-marzo 1970): 15-46.

Una posibilidad. Prolegómeno nº 11

De Miguel Pacheco Vidal, **41-42** (julio-agosto 1970): 33-37.

V

Velatorio, El

De Fernando Macías, **57-58** (enero-marzo 1973): 19-33.

Vendedor de pez, El

De Miguel Cobaleda, **37** (diciembre-enero 1969-1970): 43-46.

Vendimia de Francia, La

De José María Rodríguez Méndez, **2** (abril 1965): 32 págs.

Viento del sur y un poco de miedo

De María Aurèlia Capmany. Traducción de Ricardo Salvat, **10** (diciembre 1965): 27 págs.



Centro de
Documentación
Teatral