



LOS GOLIARDOS

«el "teatro popular" es una mentira»

Los Goliardos existen desde 1964. Su importancia dentro del «teatro independiente» español se debe a varias razones. Por lo pronto, han hecho funciones, generalmente estimables, a veces más que estimables y, como es el caso de su versión de «La boda de los pequeños burgueses», de Brecht, a veces excelentes. Trabajan sin interrupción, con los altibajos inevitables, desde su fundación. Han conocido varias etapas, y en vez de tirarse los trastos a la cabeza cuando han descubierto que sus planteamientos eran erróneos, mucho más racionalmente los han cambiado. Han contribuido decisivamente a la creación del concepto de «teatro independiente», con todas las relatividades del término.

Poseen un local propio, con sala de ensayos, luces y hasta un acondicionador de aire, que ayuda lo suyo en las largas horas del verano, y que a los grupos más bohemios les parece un lujo asláctico. Tienen su propia furgoneta, con la que han recorrido toda España y parte del extranjero. Han intervenido en varios Festivales Internacionales. Tienen cierta fama, por uno o dos de sus ex componentes, de alborotadores y amigos de patos, pero la verdad es que su oficina, donde existe el mejor material para cualquier grupo de «teatro independiente», ayuda a cuantos se dirigen a ella. Sus estatutos han servido de modelo a innumerables teatros de cámaras, que querían legalizarse y obtener la inscripción

en el Registro Oficial. Han tenido serios problemas con la Weigel por su adaptación de «Los pequeños burgueses», quizá, aunque parezca un poco fuerte, porque eran más brechtianos que el Berliner del culto a Brecht. Aspiran a conseguir cuatro mil pesetas mensuales para nueve a diez personas, a fin de poderse exigir «una entrega total» al trabajo. Si no hubiera ocurrido lo que ha ocurrido con «La boda de los pequeños burgueses» quizá ya lo habrían conseguido.

Las etapas de una experiencia

Tengo ante mí a un «goliardo». No doy el nombre porque luego a algunos les parece mal. Yo creo que en eso los grupos se equivocan,

porque una cosa absolutamente positiva es rebelarse contra toda clase de divismos y otra no aceptar que los miembros de un grupo puedan tener sus matizaciones personales sobre el trabajo en común. En todo caso, respeto la regla.

—Nuestra primera etapa tenía un signo especialmente culturalista, aunque el nombre de Los Goliardos indica ya la aspiración a dirigirnos a un público popular. Lo tomamos de «I Goliardi», intelectuales constituidos en colegios ambulantes, que, desde el Norte de Italia, recorrieron Europa durante la Baja Edad Media, y pretendían establecer un paralelismo entre aquel movimiento y este esbozo de plan tendente a llevar la cultura al pueblo desde la Universidad, por medio de una

«Por eso hacemos a Brecht después de la jira con Lope de Rueda».

LOS GOLIARDOS

organización teatral comunitaria. Sin embargo, en la primera etapa, nuestro objetivo fue abrirnos brecha en los medios intelectuales y, como decía el primitivo reglamento, «presentar en España el mejor teatro contemporáneo, evitando las falsificaciones de cualquier orden». Inicialmente, el grupo estaba constituido por un elevadísimo número de personas, posgraduados en su totalidad, y existían hasta tres Secretarías, con un complicado y amplísimo censo de actividades que, naturalmente, nunca se realizaron en su totalidad.

—¿Cuáles fueron los espectáculos de esa primera etapa?

—Nos presentamos con una versión de «El otro», de Unamuno. Fue en el Ateneo, y Antonio Buero tuvo la atención de pronunciar unas palabras previas. Era el año del cenenario y la verdad es que en el coloquio dijimos cosas que chocaban con el entusiasmo que ciertos aspectos idealistas de don Miguel despertaban. Luego vinieron «Emmanuel», que era un «collage»; «Farsa del triunfo del Sacramento», anónimo del dieciséis; «Tres monólogos», de Chejov, O'Neill y Pinget; «Architruque» y «La Hipótesis», también de Pinget, que fue un «descubrimiento» nuestro... Hicimos las funciones en Colegios Mayores, Residencias e Institutos... hasta llegar a «Ceremonia por un negro asesinado», escándalo y punto importante en la vida de Los Goliardos.

Escándalo y Festival de Nancy

—De «Ceremonia por un negro asesinado» se había encargado uno de los directores con que entonces contaba Goliardos. La obra debía estrenarse en la Residencia Juana de Arco, y cuando el colectivo de dirección vio el trabajo realizado decidimos meterle mano y dar a la representación toda la carga crítica y los elementos de provocación que solicitaba. A nosotros nos ha gustado siempre atenernos a realidades concretas, y pusimos «Ceremonia...» a tono con el público español de mil novecientos sesenta y seis. La segunda representación se hizo en el Ateneo de Madrid, y fue un completo y significativo escándalo. La hicimos un par de veces en España y nos fuimos a Nancy, participando en su famoso Festival. Esto sucedía en mil novecientos sesenta y seis y era nuestra primera salida internacional. Eramos muchos y puede decirse que no estaban suficientemente aclaradas nuestras respectivas posturas. Por ello, a la vuelta de Nancy hubo crisis y deserción masiva. Nos juntamos transitoriamente con otro grupo y, en mil novecientos sesenta y siete, dimos un paso adelante constituyéndonos en cooperativa y fijando claramente la línea ideológica del grupo.

Lo que es y lo que debe ser

Con cierto énfasis, sintetizando una serie de ideas que andaban por el aire y tenían una clara procedencia brechtiana, el grupo formuló la inevitable declaración de principios. Inevitable según se mire, porque esto de las declaraciones de principios es algo que siempre está de más una vez se hacen y que se echan de menos en los grupos indefinidos. Había hasta siete puntos y una especie de preámbulo en el que podía leerse, en la columna de «Lo que es»: «La realidad teatral española puede ser considerada como clasicista y enajenante», y en la de «Lo que debe ser»: «La realidad teatral española debería ser abierta y socialmente integradora, comprometiéndose con problemas auténticos, localizables en nuestras estructuras».

A este tenor eran las sucesivas contraposiciones. Copiamos algunos de los principios establecidos como norma del grupo: «El teatro debería estar al alcance de toda la sociedad, y no ser nunca privilegio de una clase... «Debería ser testimonio y denuncia de nuestra realidad... «El teatro debe desembocar en un realismo crítico, pues el arte es trasposición... «El autor es sólo el precedente del hecho teatral... «El hombre de teatro debe entender el teatro como un medio de comunicación y de actuación social y no como un medio sólo de supervivencia... «El hombre de teatro, como ser histórico, debe asumir la creación progresiva de otros hombres y tratar de enriquecerla. Esto es la técnica, e incorporarla exige aprendizaje».

La conclusión establecía: «Convencidos de que estamos ante un problema de estructuras, de que todo planteamiento individual supone inexorablemente una inserción en las mismas y de que la última categoría del hombre es la de ser social, creemos que la única solución supone un enfrentamiento a ese mismo nivel, y por ello defendemos nuestra opción por una experiencia colectiva del teatro».

El texto quizá no costó mucho de escribir. Venía ahora el problema de hacerlo bueno.

Tropiezo y nueva dirección

Estaba claro que para Los Goliardos había llegado la hora de profesionalizarse y dedicar el mayor tiempo posible a su trabajo teatral. Con «Beckett 66», montada a continuación de «Ceremonia por un negro asesinado», se había liquidado definitivamente una etapa. La nueva empezó con el programa formado por «Strip-tease» y «En alta mar», dos obras de Mrozek que, primero, fueron presentadas en las sesiones Taller, del Beatriz, y luego, a la vista de los resultados, incluidas por Víctor Aúz en la progra-

mación de la temporada. Se sacó un dinero y pareció que ese era un buen camino. Tras Mrozek se eligió al cubano José Triana; concretamente «La noche de los asesinos», que había ganado el Premio de la Casa de las Américas y merecido excelentes críticas en el Teatro de las Naciones, de París.

—La primera gran oportunidad para dar el salto al campo profesional la tuvimos con «La noche de los asesinos». La obra tenía fuerza, habíamos trabajado mucho en ella y, en los escenarios comerciales, las perspectivas eran buenas. Pero, desgraciadamente, a una semana del estreno, nuestras ilusiones se vinieron abajo, por la prohibición tajante del cubano (1) a que presentásemos su obra en España. Parece ser que por entonces se interesaron otras compañías más ilustres —que no estrenaron la obra—, y Triana nos dejó a un lado. Este jarro de agua fría nos hizo pensar que era imposible desenvolverse y conseguir algo positivo dentro de los cauces que

tista» prueban que, en la práctica, la estructura del teatro profesional no permite hacerse demasiadas ilusiones. Incluso compañías tan establecidas como la de Nuria Espert o Adolfo Marsillach han conocido serios obstáculos en cuanto se han salido de los límites habituales. Ni siquiera el éxito de público —es decir, el interés manifiesto por el ya circunscrito sector que constituye el público— ha bastado, y «Castañuela 70» o «El Tartufo» han conocido epílogos irregulares. Tampoco, como en el caso de «La lozana andaluza», la colaboración de primeras figuras del teatro internacional y la positiva resonancia que aguardaba al montaje han sido bastantes para ensanchar los lindes... La lucha dentro del teatro profesional sigue siendo, en resumen, terriblemente difícil.

¿Acaso puede lucharse fuera del teatro comercial de cada día? Los Goliardos, a raíz del tropiezo de «La noche de los asesinos», elaboraron una posible respuesta:



«... una representación difícilmente comparable con ninguna otra de las que a la misma hora se dieron en ningún escenario español».

ofrece el teatro comercial. Decidimos marginarnos y buscar claramente la profesionalización, pero fuera de las estructuras propuestas por el teatro comercial.

Sesenta mil espectadores

Otro texto, otro propósito, nada fácil de convertir en realidad. Grupos como Tábano decidirían después ocupar los teatros comerciales con obras creadas según los principios generales del «teatro independiente». Los problemas surgidos con «Castañuela 70» con su inestrenado «Piensa mal y acertarás» y con su estrenada y prohibida versión de «El rataule del flau-

—Para nosotros, el «teatro independiente» supone, ante todo, una concreción: el compromiso ya no será sólo compromiso ideológico, sino que nos impondrá una atención a las realidades ineludibles. Tendremos que elaborar nuestros propios textos, improvisar nuestros propios escenarios, tender nuestras propias redes de distribución; en una palabra, tendremos que hacer nuestro propio teatro. La estética vendrá después y será un resultado, no un punto de partida. Las «Historias del desdichado Juan de Buenalma», construidas a partir de varios textos de Lope de Rueda, constituirán el espectáculo que se corresponde con esta nueva actitud. La simplificación alcanza su



«La estética vendrá después, y será un resultado, no un punto de partida».

punto máximo: seis actores vestidos con cuatro trapos recorrerán toda España actuando en los sitios más insólitos —desde una iglesia a un «living-room», pasando por un corral de comedias—. Más de sesenta mil espectadores presenciaron nuestro espectáculo a un precio medio de veinte pesetas. El esfuerzo ha merecido la pena.

Tengo ante mí la lista de los lugares donde fue representado el «Buenalma». Se estrenó en el claustro de la Universidad de Valencia, el 20 de julio de 1968. La quinta representación fue en el Corral de Comedias de Almagro, y la sexta, en el Festival Internacional de Zagreb. La número 48, en el Estadio Deportivo Municipal de Heemskerk, Holanda; la 141, y última de la relación, en la Casa de las Conchas, de Salamanca, el 21 de octubre de 1970. Una experiencia difícilmente comparable, atendiendo a sus objetivos, con ninguna otra de cuantas entre nosotros se han cobijado bajo la calificación de «teatro popular».

Una conclusión precisa

Yo vi el «Don Juan de Buenalma» en el ciclo del Marquina. Es seguro que aquella fue una representación mediocre, por debajo de las habituales. El espectáculo estaba hecho para andar de un lugar a otro y decir cuatro cosas, pensado en función de un escenario y un público que ni eran el teatro Marquina ni los que ocupábamos sus butacas. La corrosiva diversión perseguida se aguantaba un poco ante una audiencia de «enterados» y gentes de grupos «rivales».

Es curioso, sin embargo —e importante por lo que tiene de resul-

tado de una experiencia concreta—, que, pese al volumen y aproximación real a los núcleos urbanos populares que registra su trabajo, Los Goliardos hayan acabado por formularse conclusiones quizá no muy lejanas de las que uno se hacía a la salida del Marquina. De ellas surgió la programación de «La boda de los pequeños burgueses», su último espectáculo estrenado por ahora...

«Juan de Buenalma» nos ha servido para aprender muchas cosas, pero sobre todas destacaremos dos: Primero: no es posible el «teatro popular», o, mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Sólo es posible el «teatro de clase» o, si se prefiere, el «teatro para la clase». Todo lo demás es jugar «a los maestros». Segundo: Al teatro sólo acude la burguesía. Se haga donde se haga, y teniendo en cuenta que hay sitios en que no permiten hacerlo, claro está. En consecuencia, se nos impone como tarea necesaria elaborar un teatro dirigido a la burguesía con la finalidad de romper su frente monolítico, propiciar tomas de conciencia en uno u otro sentido y disgregar inmovilismos pseudointelectuales. Y para ello hemos recurrido al joven Brecht. Ni más ni menos, estos eran nuestros propósitos al plantearnos recorrer España por segunda vez con «La boda de los pequeños burgueses».

Segundo tropiezo

Visto este programa, uno pensaría que a Los Goliardos les iba a resultar difícil cumplir su propósito. Incluso uno apostaría a que no lo conseguían. Apuesta ganada.

Sólo que el obstáculo no habría que buscarlo esta vez aquí, sino, joh, ilustrativa paradójica!, en el mismo Berliner Ensemble, no sabemos si porque Los Goliardos dan menos dinero que otras compañías profesionales o si porque la «adaptación» a la circunstancia española hiere el culto a los modelos brechtianos con más fuerza que a nuestras tradiciones. En cualquier caso, oscuro e inquietante acuerdo. Y un cargo más que hacer al triste destino que sufren muchas obras en manos de los devotos y beneficiarios herederos de los escritores muertos.

Yo hice un viaje con Los Goliardos cuando, todavía, la representación de la obra no había suscitado las restricciones berlinesas. Una, fue en Salamanca, ante un público universitario que había pagado su entrada. La otra, en Placencia, en una pequeña sala de conferencias, a la que se accedía gratuitamente. El ritmo era perfecto; el tono, coloquial, como si los mismos espectadores estuviéramos sentados a la mesa. Espectadores que se habían «embarcado» alegremente en la representación iban crispándose y descubriendo la realidad oculta bajo tanta risa, tanta canción y tanta euforia obligada. Las connotaciones de la sociedad española fluían a cada instante gracias a la versión de Los Goliardos. El Brecht de los años veinte, el Brecht de «Baal» y «En la jungla de las ciudades», un Brecht humoral y vagamente chaplinesco, divertía y asustaba al público más cándido. Significativamente, ciertos grupos «progre» que lo habían pasado muy bien con el populismo de «Don Juan de Buenalma» y con sus alusiones a la corrupción de los poderosos, encontraban «La boda...» una obra menor, simplemente, pienso yo, porque era menos demagógica, más veraz y quizá poco respetuosa con la moral pequeño-burguesa de muchos de esos retóricos de la vida «progre». A mí, desde luego, me parecía, en el contexto de sus públicos, una representación fuera de serie.

En las horas del viaje de Placencia a Madrid, después de ver anunciada la obra en los más heterogéneos —y a veces, suculentos— escaparates; después de respirar las distintas acogidas del público, los entusiasmos y los hoscos silencios; después de calibrar el rigor social y estético de la representación, yo pensaba que había participado en una representación difícilmente comparable con ninguna otra de las que a la misma hora se dieron en ningún escenario español. Atrás se había quedado la furgoneta «gollarda», que salió bien avanzada la noche, cuando los actores ordenaron el «atrezzo» en lo alto de la baca. Supongo que para el público, como para la buena mujer que distribuyó la noche anterior los cuartos de la pensión de Salamanca, aquella era «a priori» una compañía ambulante más, una

de esas que llevan melodramas o carne cupletera. La diferencia estaba sólo en que llevaban un excelente Brecht.

Una situación difícil

Hemos examinado ya tres grupos independientes españoles de primer orden. Salvo la gloria pasajera del Teatro Estudio Lebrijano, cimentada en el éxito de Nancy, los balances no pueden ser más duros. Me dicen ahora:

«A pesar de lo reducido que ha sido nuestro presupuesto, hemos logrado alcanzar cierto grado de capitalización, el mínimo indispensable para hacernos con los bienes de producción que nos permitan plantearnos la continuidad de nuestra empresa: una furgoneta, un equipo móvil, una red de enlaces eficaz. Por el contrario, la situación interna no ha conseguido estabilizarse. El grado de penuria que se exige a cada «gollardo» raya en la miseria, y de esta forma los atractivos del grupo no son suficientes como para mantener un equipo estable. De los que iniciamos el programa Lope de Rueda ya apenas si quedamos tres. Siempre hay gente nueva dispuesta a correr la aventura, también es cierto, pero la coherencia del grupo se resiente con tanto ir y venir. Sólo aguardamos el empujón que nos permita alcanzar el suficiente desahogo económico como para empezar a distribuir sueldos. Nos hemos dado un plazo último. O conseguimos nuestro objetivo o tenemos que cerrar «por defunción».

¿Hasta cuándo?

Con la historia de las reservas berlinesas ya es seguro que, a menos que la muerte de Helene Weigel cambie las cosas. «La boda de los pequeños burgueses», insisto, uno de los tres o cuatro mejores espectáculos propuestos por el «teatro independiente» español, no va a servir para alcanzar esos pocos y bajos sueldos que consolidarían la dedicación estable de un número de personas. No parece, por ello, que el grupo, o sus hombres fundamentales, esté dispuesto a morir. Buscarán nuevas salidas, escribirán en otro papel que se dan un nuevo plazo. Alguien volverá a perder otro curso en su carrera. Y se jugará más en serio que otras veces la carta de las jiras internacionales y de los Festivales.

Madrid, noviembre. Alrededor de cinco meses después de escrito el texto anterior. La jira por Yugoslavia y Polonia no ha sido posible, por extenuación de dos actores en los ensayos. Ello ha hecho también inviable el llevar un nuevo espectáculo, largo tiempo elaborado, sobre el tema del donjuanismo en esa jira-huida-recursos que ahora realizarán por Francia, Alemania, Bélgica y Holanda... ■ J. M.