

blar ampliamente de esta gran convocatoria teatral —con todas las connotaciones políticas correspondientes— latinoamericana. Ahora prefiero limitarme a considerar la insólita presencia de estos dos grupos españoles en el avión transatlántico. Dos grupos a los que ha faltado la incorporación de Els Joglars, también invitados por Manizales y ausentes obligados debido a su actual jira italiana.

El fenómeno es sintomático. Y quizá liga oscuramente con las declaraciones que un día hizo Federico García Lorca a su regreso de Buenos Aires. Hablaba Federico del interés de los públicos latinoamericanos por conocer un teatro español joven, crítico, renovador, distinto al que tipificaron nuestras viejas compañías en jira. El hecho de que el director del Festival de Manizales, Carlos Ariel Betancourt, seleccionara, entre las diversas propuestas posibles españolas, precisamente a Tábano, La Cuadra y Els Joglars, debe ser tomado como un dato orientador y estimulante, sobre todo si consideramos las dificultades —por no decir la marginación— que rodean el desarrollo de este tipo de teatro. Las diferencias estilísticas que separan a La Cuadra, Tábano y Els Joglars son, por otra parte, una buena prueba de la vitalidad estética —y no simplemente crítica— de este movimiento.

De hecho, los últimos festivales europeos han reservado siempre un puesto a nuestros grupos independientes, las más de las veces rubricados con excelentes críticas; La Cuadra, por ejemplo, que consideraba la mejor aportación al último Festival de Parma; lo mismo ocurrió con Els Joglars en Spoleto; interés decididamente Tábano en Nancy, y prácticamente acaba de llegar a Madrid, de Erlangen, el grupo Ditarambo, cuya discutida «Paraphernalia de la olla

podrida», de Miguel Romero Esteo, ha sido uno de los más destacados espectáculos.

Ciertamente, muchos de nuestros profesionales al viejo estilo pensarán que todo esto es un teatro menor, cerca de lo que antes se consideraba un «teatro de aficionados». Tanto peor para esos profesionales y tanto peor para el teatro español. Porque si tales calificaciones peyorativas se hacen atendiendo a las precarias condiciones en que dichos grupos trabajan, uno prefiere plantear la contradicción que supone el hecho de que, pese a tales límites, merezcan la consideración del teatro español más vivo de nuestros días, del único teatro, en fin, que, a ojos extranjeros, puede participar en los grandes festivales. En realidad, los teatros mencionados —y algún otro grupo afín, como Los Goliardos, por ejemplo— y, en otro orden, la «Yerma», de la Compañía Nuria Espert, y «El Tartufo», de Adolfo Marsillach, constituyen hoy la mejor imagen del teatro español. Compárese ese teatro con el teatro medio español y podrá sacarse una serie de conclusiones tanto de orden estrictamente estético como de carácter sociológico y político.

Tábano lleva a Manizales «El retabillito de don Cristóbal» y una selección de «Castañuela»; La Cuadra, su «Quejío» y el probable estreno de su segundo espectáculo, «Prendimiento y muerte». Naturalmente, los dos grupos piensan realizar una jira por varios países americanos: Venezuela, Perú, Puerto Rico, Santo Domingo, aparte de otras ciudades de Colombia, entran en sus previsiones iniciales...

¿Qué va a suceder?

Supongo que para los públicos de dichos países, familiarizados con los recuerdos de tanto rancios del teatro español, lo que van a ver constituirá una sorpresa. Sé con toda seguridad, por mis anteriores

viajes a Latinoamérica, que la experiencia será absolutamente fructífera para nuestros grupos, al fin ausentes de España para trabajar ante públicos que hablan español y se hallan ligados a nosotros —más allá de nuestra retórica paternal y de la suya indigenista— por soterradas y comunes características. El vitalismo de América les sentará bien a grupos que, como Tábano o La Cuadra, han de alcanzarlo en España moviéndose dentro de cierta marginalidad. ■

JOSE MONLEON.

Crónica de Humilladero

El día 28 de julio, el diario «Sur», de Málaga, anunció para esa misma noche una representación del «Oratorio», de Alfonso Jiménez, por el Teatro Estudio Lebrijano, en el pueblo malagueño de Humilladero. El acto había sido organizado por la Casa Parroquial de dicho pueblo, dentro de un programa de extensión cultural que un párroco joven, inteligente, amante de la cultura, ha emprendido con más entusiasmo que medios. Cuando, atraídos por el prestigio ya internacional del Teatro Estudio Lebrijano, aficionados de Málaga, Antequera, Fuengirola y otros pueblos de la provincia acudimos esa noche a Humilladero para contemplar la representación anunciada, que había sido previamente autorizada por las autoridades, nos encontramos con la desagradable sorpresa de que el espectáculo había sido prohibido poco antes de la hora fijada para la representación. Por lo visto, el pueblo de Humilladero no está capacitado para presenciar una obra que ha sido representada por el Teatro Estudio Lebrijano no sólo en Madrid y en Málaga, sino en numerosos pueblos andaluces, con la debida autorización del Ministerio de Información, que admitió los valores dramáticos y plásticos de la



obra, premiados hace pocos años en el Festival Internacional de Teatro de Nancy. Pero el señor alcalde de Humilladero no quiso hacer lo que estaba en sus facultades: permitir la representación bajo su responsabilidad. Prefirió someterse a la prohibición dictada por las autoridades provinciales. ¿Habrá hecho lo mismo un alcalde elegido por votación popular? El caso es que el «Oratorio» de Alfonso Jiménez, que tan resonante éxito obtuvo al representarse en el Conservatorio de Málaga hace unos meses, no ha podido darse en el pequeño pueblo de Humilladero. ¿Qué se conseguía con esa prohibición? Sólo disgustar y humillar a ese mismo pueblo que esperaba gozar de un gran espectáculo artístico, añadiendo así una frustración más a las muchas que ya pesan sobre los pueblos andaluces.

Con un sentimiento de pena y frustración por unos hechos que con lamentable frecuencia se producen en nuestro país, abandonamos Humilladero. Pero algo nos compensó de esa frustración: el presenciar cómo el anuncio de los actores la prohibición del acto y confesar que no sabían cómo iban a pagar los gastos del viaje a Humilladero y el regre-

so a Lebrija, los frustrados espectadores, jóvenes y viejos, gentes humildes de un pueblo andaluz, reunieron en pocos minutos las pesetas necesarias para que el Teatro Estudio Lebrijano pudiese pagar aquellos gastos. «Era ese —nos decía poco después otro de los actores— el desagravio más emocionante para nosotros: la adhesión y la solidaridad de gentes del pueblo —para el pueblo y no para las minorías hemos hecho «Oratorio»—, gentes sencillas y anónimas que así expresaban su fe en una cultura que se les negaba y su esperanza en una mañana. ■

JOSE LUIS CANO.

LIBROS

Andrés Borrego y la ideología moderada

A pesar del papel central que desempeña en la configuración del sistema político de la España contemporánea, el moderantismo ha merecido una atención rela-

tivamente escasa por parte de nuestra historiografía. Sólo la figura aislada de Donoso Cortés ha sido recordada con frecuencia, bien como precursor del totalitarismo del siglo XX, bien como denunciador implacable de la inviabilidad del liberalismo, pero dando lugar, en cualquier caso, a un nivel de conocimiento suficiente. Esta valoración de un moderado a través de su aportación como revisor de los excesos liberales ha tocado también, entre otros, a Bravo Murillo y a Andrés Borrego; pero, con alguna excepción, como el artículo que publicara Diego I. Mateo hace algo más de diez años, sin que el rigor histórico acompañase demasiado a los juicios de valor o al despliegue de erudición. Sólo a través de libros muy recientes, como el publicado por Gabriel Tortella sobre *Los orígenes del capitalismo español*, o el tomo sobre *La burguesía revolucionaria*, de Miguel Artola en «su» Historia de España, el análisis del régimen moderado ingresa, por así decirlo, en la fase científica del conocimiento histórico.

A esta nueva etapa deben necesariamente contribuir aquellos estudios monográficos sobre fuentes hemerográficas y de archivo dirigidos a reconstruir la existencia de figuras in-

dividuales, periódicos y organizaciones. El trabajo constante que, desde hace varios años, desarrolla Concepción de Castro sobre Andrés Borge, uno de los personajes centrales del moderantismo, debe inscribirse en esta línea de investigación. Tal vez merezca la pena recordar algunos rasgos biográficos de Borge. Incorporado a los dieciocho años al ejército revolucionario de Riego, participante activo en el exilio de la Revolución francesa de 1830, debió apuntar ya en el Trienio liberal coincidencias con los afrancesados Gómez Hermosilla, Lista y Miñano, que, desde *El Censor*, esbozaban los rasgos de la ideología y el régimen moderado, asumiendo ya la propia denominación de tales. En 1830, desde París, Borge edita *El Precursor*, donde expresa la concepción, típica del pensamiento moderado, de que la aplicación de la teoría liberal ha de ajustarse a la estructura social vigente, con el mínimo de alteraciones sobre la jerarquía de poder social propia del Antiguo Régimen: «Que las opiniones del partido constitucional dejen de ser a los ojos del pueblo un cuerpo de máximas teóricas, y se resuelvan en estipulaciones positivas que indiquen determinadamente a cada clase lo que tiene que esperar del cambio, cuáles son los intereses que compromete y las ventajas que, combinadas con un sistema general de gobierno, resultarán para cada una de por sí».

Estas ideas informarán su actuación entre 1835 y 1842, al regreso del exilio, como fundador de los periódicos principales de la naciente agrupación moderada. En noviembre del año 1835 empieza a publicarse *El Español*, con maquinaria adquirida en Inglaterra y, en principio, una línea favorable a Mendizábal, que se quebrará ante las medidas financieras del autor de la desamortización. Tras el triunfo

del motín de La Granja, *El Español* desaparece, siendo sustituido, en febrero de 1838, por *El Correo Nacional*, dando vida a un ala liberal del partido moderado que acabaría extinguiéndose y marginando la figura política de Borge. Llega a ser desterrado en 1851 por una representación contra la política seguida por un gobierno moderado y, en pleno bienio progresista, recuerda, una vez más a los partidos políticos actuando en la necesidad de dar vida a un régimen parlamentario. Seguirá actuando en favor del un conservadurismo liberal por espacio de muchos años, hasta su muerte, acaecida en 1891, casi novagenario.

La etapa más importante en la vida de Andrés Borge, en cuanto definición ideológica y difusión de la misma, corresponde a la década de 1830, en sus períodos de dirección de *El Español* y *El Conservador*, y no sólo en el aspecto político de la formación del pensamiento moderado, sino en la recepción del socialismo utópico, a cuyas ideas presta una atención preferente. Los excelentes artículos de Luis Reybaud sobre los socialistas modernos, exponiendo las ideas de Owen, Fourier y San Simón, vieron la luz en una revista de Borge, y las páginas de *El Correo Nacional* sirvieron de órgano, más de una vez, al fourierista gaditano Joaquín Abreu. Incluso a nivel personal, Borge constituye, con Nicomedes Pastor Díaz, una excepción dentro del campo moderado en cuanto a preocupación por las doctrinas que, gracias a él, comienzan a conocerse sobre «la organización del trabajo».

Esta es, precisamente, la fase que Concepción de Castro ha analizado en su presentación antológica de Borge, bajo el título de *Periodismo liberal conservador (1830-1846)* (1), sobre

cuyo estudio preliminar hemos redactado los párrafos anteriores. Con el único reparo, habitual en nuestras antologías, de no incluir notas intermedias que faciliten el recorrido del lector por temas escasamente conocidos, se trata de una primera introducción a la ideología moderada, llevada a cabo con una sobriedad y un rigor ejemplares. ■ ANTONIO ELORZA.

Estudios sobre Arrabal

Hace tiempo que ha empezado a estudiarse el teatro de Arrabal, aunque la mayor parte de estos estudios no han llegado, no pueden llegar, al gran público; me refiero al público de las librerías. La razón es muy sencilla: a Arrabal se le estudia en las Universidades: abundan los trabajos, especialmente universitarios, en Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania y algunos países del llamado Este. Tesis, tesinas, memorias, etcétera, se van archivando en las bibliotecas de las Facultades; a veces se publican libros, ya sobre el teatro moderno, ya sobre el teatro de Arrabal, en los que de un modo u otro las obras de nuestro autor encuentran clasificación y análisis.

En Francia, puesto que de Francia se trata aquí, habían ya aparecido dos obras importantes: *Arrabal*, de Bernard Gillet, y la también titulada *Arrabal*, de Françoise Raymond-Mundshau (sin olvidar los libros de Michel Corvin, Georges Pilement, Geneviève Serrau, etcétera). En España, aunque conviene citar las obras de Martín Esslin y de Salvador Jiménez, tituladas respectivamente *El teatro del absurdo* y *Españoles de hoy*, no creo que se haya publicado ningún libro sobre este autor, aunque abundan, eso sí, los artículos y los ensayos.

Ahora, y en el marco

de la Sorbona, Angel Berenguer, lector de español de París III (La Sorbonne Nouvelle), acaba de presentar una tesis doctoral titulada *L'Exil et la Cérémonie*, en la que analiza «el primer teatro de Arrabal»; es decir, las obras escritas, estrenadas o publicadas de 1952 a 1958, ocho en total.

El interés de esta tesis es doble: por un lado se nos ofrece una nueva lectura de ocho piezas de teatro; por el otro, Berenguer intenta explicar esta primera producción del autor a partir de un nivel social. Arrabal, según el autor de la tesis, transpone en su obra la visión del mundo de la pequeña burguesía española que salió vencida en la contienda civil del 36, y que es incapaz de sobrevivir como grupo social en las nuevas estructuras del país.

Empecemos por comentar la nueva lectura, la nueva interpretación-explicación que Berenguer da de las ocho primeras obras de Arrabal; ante todo, y como divina sorpresa, nos encontramos con una explicación terriblemente antipática: si el movimiento pánico (Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Topor, etcétera) rechaza toda clasificación y toda racionalidad, la tesis de Berenguer racionaliza y explica lo más racionalmente del mundo el teatro de Arrabal.

Aquí, y que me perdone Arrabal, conviene hacer un inciso: el llamado movimiento pánico no es más que la racional expresión artística de una visión irracional del mundo, como lo fue el surrealismo, al que tanto se parece el movimiento pánico; como lo fue también un cierto romanticismo de ruptura del XIX. Movimientos todos que surgen como rupturas; que rechazan, para empezar, todo encasillamiento y que combaten, para terminar, toda estructura social al nivel artístico (no al nivel social precisamente). Cuando Jodorowsky, en escena, deja

escapar una bandada de palomas y degüella un pato para embadurnar de sangre los pechos desnudos de una actriz, no ataca esencialmente ninguna estructura social, sino, y al contrario, afirma una visión sádica muy compartida por el público; pero Jodorowsky, para seguir con el mismo ejemplo, ataca y niega una cierta forma de teatro: el heredado, el de texto, el que ya negó hasta la locura el gran Antonin Artaud.

El primer teatro de Arrabal, aunque provocador y negador, no es, ni mucho menos, un antiteatro, sino un nuevo teatro, más fresco, más original; mejor, sin duda, que el teatro pasado y heredado. Arrabal organiza racional y casi matemáticamente la ceremonia, que él llamará *la ceremonia de la confusión* (pero confusión no indica confusión, sino azar, sorpresa; la confusión arrabaliana es lo inesperado). Pero la ceremonia, como demuestra Berenguer, no es más que la forma adecuada imaginada por Arrabal para materializar la visión del mundo de esa pequeña burguesía vencida y sin porvenir. Ante la falta de futuro, la visión del mundo busca en lo presente lo más válido, sin creer ni un solo momento que lo presente pueda perdurar (Jodorowsky llegará a hablar de lo «efímero pánico»). La ceremonia es así un rito que no cree en ningún dios, una liturgia intrascendente, pero una liturgia que se rige por motivaciones o reglas determinadas de antemano; una liturgia ceremonial, en suma, que aunque niega toda significación, es ella misma una pura significación.

Más importante, o de más porvenir, me parece el intento de Berenguer de anclar esta ceremonia de la confusión, este organizado irracionalismo, en la conciencia colectiva de un grupo social de la posguerra española. No creo, sin embargo, que

el exilio sea una mediación explicativa de la ceremonia pánica; el exilio no determina imparablemente una visión pesimista, sin salida, del mundo, como lo demuestran las obras de un Sender, de un Aub, etcétera; el exilio implica, creo, una petición de explicación (el exiliado se plantea el problema de su destino); implica también, o suele implicar, una sublimación del pasado perdido (el exiliado exalta el mundo perdido o lo llora al mismo tiempo que lo sublima).

Arrabal, a este nivel, sublima sus propios fantasmas de infancia (el padre perdido, por ejemplo), pero no parece dolerse de la Patria perdida; lo cual se explica fácilmente si consideramos que en el teatro de Arrabal, primera época, no existe ninguna dimensión utópica, ninguna visión del futuro, y que, como Jodorowsky, intenta una valoración del presente efímero.

¿Existió, o, mejor, existe un grupo social español desesperado hasta la ruptura? ¿Existió, o, mejor, existe una corriente artística y literaria que optó por el absurdo irracional? Si tal conciencia existe, es claro que al lado de Arrabal han de existir otros nombres y otras obras que detentan la misma visión.

Mucho se ha escrito sobre el absurdo de la posguerra española y de la posguerra europea; se han barajado los nombres de Camus y de Sartre, se ha sostenido que Cela y Llorens representan la angustia irracional, etcétera. El hombre español y el europeo, ante la imposibilidad de actuar, caen en un existencialismo solecista, irracional y sin comunicación posible.

Ya vimos que el movimiento pánico materializa muy bien esta forzosa inactividad que condena al hombre a la incomunicación y que, sin embargo, le invita a crear, es decir, a comu-

(1) Castellet Editor. Madrid, 1972.