

# EL TORTUOSO CAMINO HACIA UN TEATRO EUROPEO

**JOSE MONLEON**

**El teatro es un buen testigo contra cualquier imagen paradisiaca de la cultura.**

**E**l hecho teatral —en la medida en que rebasa el concepto de literatura dramática para ser representación ante unos espectadores, acto público, obligado a cumplir unas premisas legales y económicas— se produce siempre dentro de un proceso superior que lo configura y delimita. Dos temas resultan sustanciales en esta dependencia: el de la libertad de expresión y el de la naturaleza social del público. El primero, inscrito en la situación general del país, señala no sólo la mayor o menor libertad de los creadores del espectáculo teatral, sino la mayor o menor vinculación del teatro a los problemas de la colectividad, su mayor o menor posibilidad de cumplir la función social de explicitar y sacar a la luz las confusiones, las crisis, las peticiones subyacentes. El término administrativo que concreta esta relación es el de censura. En cuanto al segundo punto, el de la naturaleza social del público, alude a la condición de los espectadores, a su cualificación económica; porque podría cumplirse el principio de libertad de expresión y seguir incumpliendo el teatro su hipotética función comunitaria, en la medida en que estuviese exclusivamente vinculado a un grupo socialmente diferenciado o privilegiado.

Estas dos peticiones, libertad de creación y relación con toda la comunidad, forman parte de la misma sustancia del teatro. Allí donde son conculcadas, sea cual fuere la razón, el teatro se oscurece amargado por las contradicciones.

El problema se sitúa, por otra parte, dentro del análisis y la crítica de nuestra civilización. ¿En qué lugar se hace un teatro con toda libertad y nacido, a través de la singularidad del autor, de una cultura comunitaria? ¿Dónde está ese teatro ligado a un público que sea la expresión de toda la sociedad? Innumerables razones de tipo estructural o político hacen esto imposible, de manera que para el hombre de teatro se plantea la disyuntiva entre examinar el hecho teatral en función de las dos coordenadas señaladas —libertad y vinculación a toda la sociedad— o considerarlo dentro de aquellas que lo definen en cada lugar y cada época. Finalmente, suele comprender que si se mueve en el primer supuesto huelga hablar de teatro y que es sólo en el terreno de las causas de sus limitaciones donde debe plantear su trabajo y su análisis; si, por el contrario, decide estudiar el hecho teatral y valorarlo dentro de sus límites reales y variables —lo cual no quiere decir que los acepte—, tendrá que realizar una evaluación dialéctica, siempre compleja y discutible. Al final, sin embargo, quizá se impondrá la siguiente argumentación: el teatro ha vivido, casi siempre, por no decir siempre, sin

libertad y sin acceder a la comunidad. Más aún: el teatro es un buen testigo contra cualquier imagen paradisiaca de la historia de la cultura.

Junto al repertorio de viejos signos, de complacida servidumbre, está ese otro teatro que intenta hacer la luz dentro de las limitaciones que le son impuestas. Creo que no debemos esperar a que se derriben las murallas para defender una serie de obras, de representaciones, de actores, que, sin libertad ni vinculación con la comunidad —¿cómo va a haber un teatro y una cultura comunitarios en una sociedad dividida?—, forman parte de ese humanismo amordazado que, hoy por hoy, constituye el gran depósito cultural de Occidente.

## UN PASO HACIA EUROPA

Al examinar la vida teatral española de 1970 uno se encuentra con datos contradictorios que quizá obligan a una sumaria con-

sideración política. O más escuetamente, a una consideración sobre la «política cultural» de nuestros días.

Cuando, en otoño del 69, se produjo la última crisis ministerial española hubo un movimiento de «suspense». El nuevo equipo, juzgado por muchos españoles de signo tecnocrático, parecía llegado para abordar la aproximación de nuestro país a Occidente, marco geopolítico a que pertenecemos. Las largas jornadas de Ullastres en la antesala del Mercado Común resonaban sobre nuestros lectores de periódicos como pasos hacia un abstracto «nivel europeo». El «nivel» en cuestión no estaba solamente en las relaciones de mercados. Se pensaba también en los espectáculos teatrales, en las películas y en los libros que puede ver o leer un francés, un italiano, un inglés, un ciudadano de la Alemania Federal, un belga, un holandés, un sueco, un noruego, un danés, un austríaco, un suizo, un finés o un luxemburgués. También se suponía que las orientaciones

de ciertas instituciones u organismos internacionales pesarían entre nosotros más que antes. Por otro lado, existían numerosos datos para pensar que no faltarían las resistencias a esa nueva presión, perfectamente lógica dentro de la transformación paulatina de nuestra sociedad, pero provocada, en lo inmediato, por una serie de exigencias económicas. La bifrontalidad de nuestro microcosmos político dio pie a una serie de preguntas entre nuestros mejores hombres de teatro, parcialmente contestadas en los últimos doce meses...

Era imprescindible apuntar el tema para que no resultase caprichosa la coexistencia de datos positivos y negativos, los simultáneos avances y estancamientos o retrocesos que se reflejan en una contemplación puramente estadística del año teatral. La relación o tensión, la armonía o contradicción últimas de tales datos, es, como decía Kipling, otra historia.

## DOS FESTIVALES

El año 70 tuvo dos primeros Festivales Internacionales de Teatro. El de San Sebastián y el de Madrid. El de San Sebastián fue planteado como una concentración del mejor «teatro independiente» español, con asistencia de varios grupos extranjeros. Por lo que se refiere al primer punto, salvo el triunfo clamoroso de Els Joglars, las representaciones hicieron pensar a la mayor parte de los asistentes en la necesidad de una profundización teatral sobre muchos temas que gozaban ya de cierto espesor en el plano puramente teórico. El Festival fue ampliamente comentado en su día y su complejidad hace peligrosa cualquier síntesis. En todo caso, lo que sí parece claro es que ha alcanzado una doble dimensión: de un lado, están los hechos que allí sucedieron; del otro, o «a posteriori», las conclusiones que, reintegrados a sus actividades, han sacado los distintos grupos y personas que participaron. En última instancia, la importancia de este Festival Cero de San Sebastián ha sido innegable, por permitir, en el plano teatral, el resonante lanzamiento de «El Joc» —que debe a San Sebastián gran parte de su actual jira por toda España—, un primer debate práctico de las «formas paratowskianas» del joven teatro español, el conocimiento del interesante grupo universitario lisboeta y, sobre todo, la evidencia de las limitaciones de un teatro alimentado por las generalizaciones ideológicas de su puesta en escena antes que por una verdadera poética política. El que Els Joglars se «limitaran» a proponer unas imágenes derivadas de su observación cotidiana, espontáneamente alimen-

tadas por su subconsciente, y que su espectáculo resultase, en su misma abertura, el más crítico, fue toda una lección. Una lección no de «despolitización», sino de politización a través de la libertad creadora y de la lucha contra el estereotipo.

En otro orden, el Festival de San Sebastián fue también importante, porque objetivó los límites del «teatro independiente» y puso a los grupos, durante y después del Festival, en situación de tocar y plantearse sus condiciones de trabajo. Recordemos que, en definitiva, la «contestación del penúltimo día» —cuando iba a comenzar la esperada representación del grupo de Roy Hart— se produjo porque la censura negó los permisos de

representación, en sesiones únicas, de dos obras de nuevos autores castellanos y de un texto catalán.

El I Festival Internacional de Madrid tuvo un tono más que discreto. Personalmente, atendiendo a que era el primero y a que se había organizado con mucha precipitación, aparte de otras circunstancias de tipo general, esperaba bastante menos de él. El «Orlando furioso», según el montaje de Ronconi, y la pantomima polaca de Tomaszewski, fueron, con arreglo a las previsiones, lo más aplaudido y lo que más interesó a la crítica y al público. El resto, salvo un par de espectáculos que estuvieron por debajo del mínimo razonable —en especial el «Don Juan», de Molière, de Imperdona-

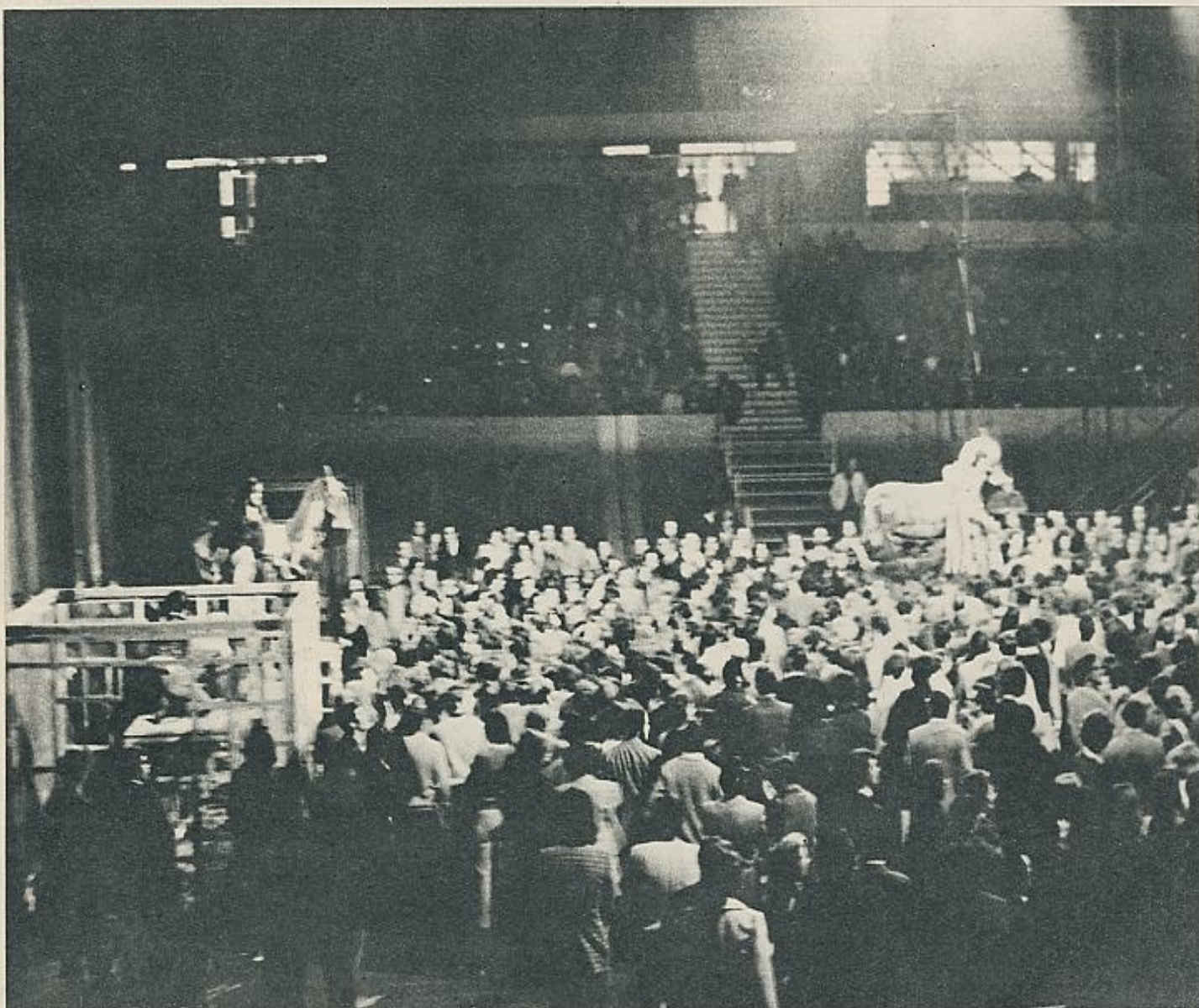
ble vetustez—, se hizo acreedor a una crítica, cuanto menos, respetuosa. Joglars y la Adrià Gual, participantes en el Festival de San Sebastián estuvieron también —como única representación española, aparte de «La estrella de Sevilla», a la que nos referiremos en el apartado dedicado a los teatros nacionales— en el Festival de Madrid. Joglars repitiendo «El Joc» y la Adrià Gual, con «Mort de dama», la adaptación de la novela de Villalonga.

Digamos que si el tono teatral del Festival fue estimable, falló, en cambio, el planteamiento de las conversaciones, fundamentalmente reducidas a una serie de conferencias seguidas de coloquios. Gente importante del teatro español es-

tuvo ausente y nunca se pasó de un tono entre informativo y protocolario. Problema éste que quizá no puedan resolver los organizadores de ningunas Conversaciones Internacionales, faltos como estamos de una serie de debates teatrales a escala nacional.

De este tardío pero significativo planteamiento de Festivales Internacionales de Teatro en España se sacan, todo lo polémicamente que se quiera, una serie de conclusiones positivas. El de Madrid, lógicamente, volverá a celebrarse. Sería muy importante que el de San Sebastián, reconsiderando si fuere preciso su organización, volviese a enfrentar a los «grupos independientes» españoles con sus dependencias y con los niveles reales de su

Los espectadores fueron los verdaderos actores del «Orlando»...



# EL TORTUOSO CAMINO HACIA UN TEATRO EUROPEO

trabajo. Es casi seguro que las cosas no sucederán exactamente como el año anterior.

## TEATROS NACIONALES Y CAMPAÑAS

El 70 ha sido un año más bien triste para los teatros nacionales. El María Guerrero ha estado prácticamente cerrado, salvo el mas del Festival Internacional. En cuanto a la titular, siempre bajo la dirección de José Luis Alonso, se ha presentado con un «Romance de lobos», ornamentalmente muy bien cuidado, cerrado incluso con cierto énfasis revolucionario, pero falto de esa poética apocalíptica que solicita el texto de don Ramón. En el Español se vieron demasiados espectáculos convencionales, limitados a despachar el verso y resolver la mecánica del juego escénico. Lo más destacado fue la reposición de la excelente «El sí de las niñas» —el mejor montaje de Narros en el Español— y las dos grandes «frustraciones», el estreno de «La marquesa Rosalinda» —falta, como «Romance de lobos», de una identidad entre el autor y la puesta en escena— y, sobre todo, el de «Los niños», de Diego Salvador, Premio Lope de Vega del año anterior. En el segundo caso, fue particularmente triste, porque es obvio, según se vio en el escenario, que Miguel Narros sí podía, de no mediar una serie de anómalas circunstancias, haber hecho del montaje de «Los niños» el primer trabajo serio de los teatros nacionales en este tipo de estética. Y, además, que buena falta hace, con un nuevo autor español.

Mucho mejor ha sido el estreno de «La estrella de Sevilla», donde, al margen de las críticas que puede hacerse al «aparato expresivo», al nivel alcanzado por tal o cual actor, es evidente que existe en la puesta en escena una clara voluntad de trascender la ilustración mecánica del texto, de mostrarlo como una materia abierta a modernas y críticas interpretaciones. El primero y muy difícil paso de González Vergel queda perfectamente justificado, a la espera de su «Medea», segundo título del programa establecido.

Digamos que en Barcelona, el Teatro Nacional ha seguido unos pasos museísticos de secundario interés. Y que todo ello ha desembocado en una crisis de la que, tras varios altibajos —se pasó de la dirección de Juan Germán Schroeder, que debía ordenar un trabajo colectivo, llamando a los directores más importantes de la ciudad, a una «rueda» de nombres, para acabar confiando el Nacional a Ricardo Salvat, con la obligada invitación de Chic y Loperena—, ha salido un nuevo di-

rector y un traslado desde el Calderón de la Barca al Pollorama.

Del Nacional de Cámara, prácticamente «hibernado» a partir del momento en que se prohibieron formalmente las protestas de sus espectadores, hay que decir que el 70 registró su reactivación, sustituyendo su discutible política de exhumaciones culturalistas por un ciclo de teatros «independientes», desarrollado en el Marquina. Puede decirse en favor de este ciclo que a él acudieron la casi totalidad de los grupos que tenían por entonces algún espectáculo que merecía mostrarse, aunque, como pasa en estos casos, siempre se eche de menos a alguien —por ejemplo, «La reina castiza», del grupo Esperpento, de Sevilla—. Del ciclo «saldría» «Castañuela 70», que vino a encontrar en el Marquina la misma plataforma que Els Joglars encontraron en San Sebastián.

En cuanto a las campañas, es notorio y significativo que la segunda constituyó una verdadero desastre económico. Y que las compañías participantes, pese a la ayuda estatal, o cubrieron apuradamente los gastos o perdieron dinero. Y eso pese al repertorio y al decoroso nivel de la compañía de Adolfo Marsillach, que, además, alternó varios títulos ilustres

—«Águila de blasón», «Después de la caída»— con la obra de un joven autor, «Tiempo del 98», de Juan Antonio Castro.

La III Campaña ha empezado hace un par de meses. Son notas destacadas la presencia de «Las moscas», de Sartre, en la versión de Alfonso Sastre, en el repertorio de la compañía de María José Goyanes, y la de «Luces de bohemia», cuyo texto íntegro se representa en España por primera vez, en el de la compañía Lope de Vega. Los primeros resultados económicos están siendo muy superiores a los del año pasado. Soy testigo, por ejemplo, de los llenos que «Las moscas» consiguieron durante su temporada sevillana...

Plantearse aquí los límites de una «descentralización» o de una «popularización» del teatro a base de las campañas nacionales es un tema que no cabe en la apretadísima síntesis a que la naturaleza de este trabajo me obliga.

## DE LA SOPA AL CAFÉ O LA VAGA SOMBRA DE UN PROCESO ESTÉTICO

Cuando María Aurelia Capmany, en las Conversaciones de San Sebastián, aludió a los peligros de

una mimesis apresurada de Grotowski, en prejuicio de la continuada investigación del método brechtiano, ponía, en palabras actuales, la vieja queja de Larra. Aquí, en efecto, parece ya natural que nos resistamos a la marcha de los procesos culturales del resto de Europa y que cuando, al fin, entre batallas no siempre de tinta, empecemos a aceptar «ciertas cosas», éstas comiencen a quedar atrás en el discurso de tales procesos. Larra decía que aquí nos poníamos siempre a tomar la sopa con tal retraso, que teníamos que pasarnos al café para intentar «ponernos al día». Lo que quiere decir que nuestra cultura teatral —por hablar sólo de teatro— está falta de una serie de asimilaciones, de segundos y terceros platos, que nos lleven muchas veces a vivir / hablar sobre el vacío. Como, por otra parte, no es cosa de calcular los años perdidos y empezar a vivir la historia del mundo desde la primera obra de Strindberg, pongamos por caso, el español que escapa a ese infantilismo mimético que, en tantas cosas, nos caracteriza —en contraposición al casticismo racial y al mirar atrás con gusto, que es la otra constante—, se ve impelido a dar por bien venida cierta confusión gastronómica, si ella ha de ayudarnos colectivamente a la demolición de tabúes. El problema —que escapa también a los objetivos acuetos de este comentario— es como ordenar tanto desorden y no reventar tontamente en la aventura.

Lo cierto es que, a nivel de un par de grupos profesionales, y de tres o cuatro grupos independientes, el teatro español está viviendo la vaga sombra de un proceso estético. Un proceso, como todos los procesos estéticos, ligado a una serie de peticiones y necesidades de orden histórico. ¿Y qué sentido último puede tener el que unas minorías españolas conozcan o debatan ese proceso estético si el resto de la sociedad permanece inmóvil? ¿No vendrán muchas de las sospechas que aquí se tienen siempre hacia la estética de esa falta de correlación sociológica, que es la única que puede quitarle a la estética su impronta de solución mágica, de receta?

Grotowski decía que su estética era el resultado de su trabajo. Eran, tal y como debe ser, los esfuerzos que él y sus actores hacían para levantar un teatro acorde con sus relaciones con el mundo y la sociedad los que acababan generando un lenguaje sólo, a posteriori, analizable. La realidad, la vida de los actores y del director, eran las que engendraban la poética. ¿No será éste un principio general en toda creación artística digna de ser tomada en cuenta? ¿Y no habrá que buscar en la disociación existente entre la vida es-

«La estrella de Sevilla»: planteamiento crítico de un clásico.



el secreto de  
**Schhh...**



Si usted quiere hallar el secreto de Schhh... haga la prueba de la luz. Posiblemente sólo usted podrá apreciar la evanescencia de los matices. Observe la fría profundidad azul de Schhh... y el luminoso jugueteo de las burbujas... Un abismo de posibilidades cuando el hondo, seco y vivo sabor de Schhh... combine con su ginebra, su vodka, su whisky.

No pregunte como es esto posible. Es un secreto que se ve, se oye y se gusta.

Es un secreto entre usted y su tónica.

tónica **Schhh...**  
**¡usted ya sabe!**

# ¿Por qué "Insuperable"?

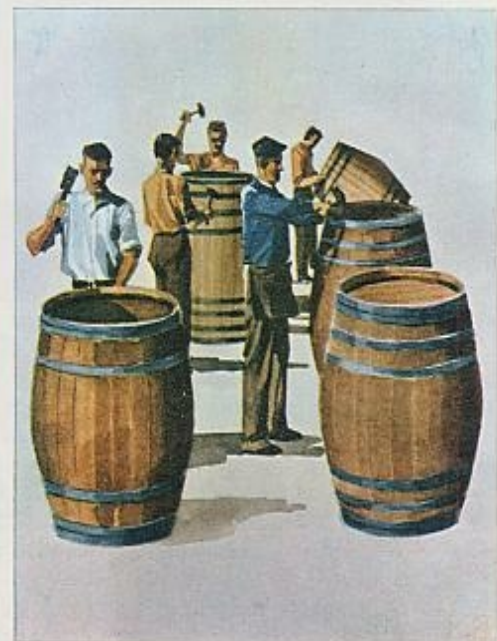
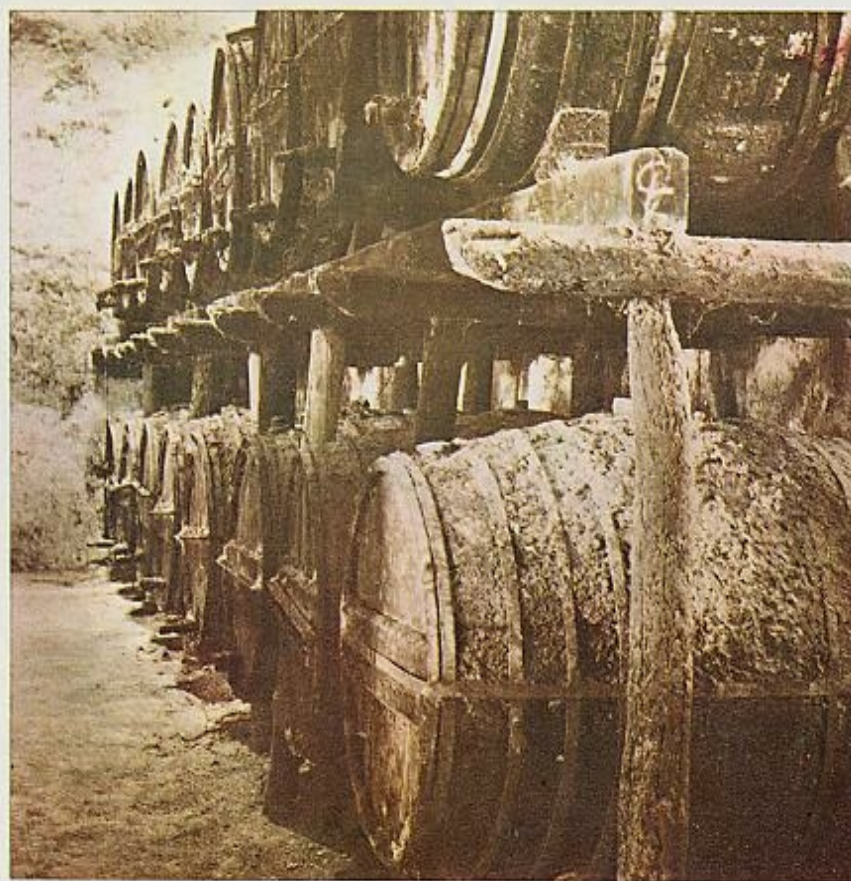


Porque es un brandy que surge de un afán de superación... Es el resultado de experiencias largas y tenaces. Para ello, la Firma GONZALEZ BYASS cuenta con un patrimonio de valor incalculable: sus viñas, las más importantes del campo de Jerez.

## ¿Cómo llega a ser "INSUPERABLE"?

El brandy "INSUPERABLE" llega a ser "desde" el vino de Jerez, se hace con el tiempo, se elabora en un silencio de años y se cuida de generación en generación.

En las inmensas naves de las Bodegas de GONZALEZ BYASS es mimado por manos expertas, encerrado en viejas botas construidas con ricas maderas de roble.



¿Quién bebe  
"INSUPERABLE"?

El brandy "INSUPERABLE" se encuentra siempre en aquellos ambientes en los que se sabe admirar la dificultad que lleva consigo toda perfección...

El brandy "INSUPERABLE" solamente puede ser apreciado en su justo valor por quienes perciben la sutil diferencia que existe entre lo "bueno" y lo "INSUPERABLE"

Esta es la razón de nuestro mensaje:



SU CATEGORIA  
PERSONAL  
LE EXIGE UN  
BRANDY



"INSUPERABLE"

GONZALEZ BYASS



LYCRA®

# WONG®

NUEVO ESTILO DE LA INTIMIDAD MASCULINA

SEMPER

Nuevo por su tejido elástico  
Nuevo por su total ajuste

# EL TORTUOSO CAMINO HACIA UN TEATRO EUROPEO

(Viene de la página 38)

pañola y los presupuestos de ciertas actitudes estéticas o de otro tipo que aquí se plantean circunstancialmente y entre paréntesis, una de las razones fundamentales de nuestro desequilibrio y nuestra inestabilidad tanto crítica como creadora? ¿No nos buscamos demasiadas veces a través del lenguaje, de la palabra o de un ismo, que para el caso es igual, en vez de surgir aquel como consecuencia natural de nuestro modo de vivir y pensar?

Lo cierto es que uno habla de «procesos estéticos» dentro del teatro español, con la reserva que da el ver que una abrumadora mayoría de funciones, celebradas, además, por la mayoría, siguen montándose como en otras épocas. Quizá como en las épocas en que aún viven los espectadores que aplauden y celebran tales representaciones; espectadores que forman parte de nuestro país, tienen un papel en su futuro y no podemos borrar ingenuamente.

Digamos, en fin, que Grotowski ha pasado a ser un nombre relativamente familiar en nuestro medio. Y que la estampa de sus actores semidesnudos, moviéndose en un espacio abstracto, no delimitado por un decorado naturalista, esforzándose en un tipo de expresión que rebasa lo literario o su simple ilustración emocional, ha ejercido una gran influencia sobre bastantes sectores. Algunos espectáculos, profesionales o independientes —en realidad los «independientes» también quieren ser profesionales, pero de otro modo a como tradicionalmente se entendía el serlo—, han acusado este impacto, aunque, como era de temer, sin que sea posible que unos mismos actores trabajen regularmente en este tipo de búsquedas. Lo queramos o no, la inversión a que antes aludía se ha producido, y el lenguaje se ha hecho palpable antes que la materia vivencial y conceptual que debía engendrarlo.

Como no podía menos de suceder, a la magnificación abstracta ha sucedido cierta desmitificación, asimismo abstracta e igualmente gratuita. Con lo que corremos el riesgo —tantas veces mal resuelto entre nosotros— de que grotowskianos y antigrotowskianos se pongan a librar batallas sin que nadie haya estudiado y entendido exactamente a Grotowski. Un creador, por otra parte, en constante fluctuación, nada cerrado y bien poco amigo de sacralizar cualquier receta.

A este mismo nivel, el año 70 registra una crisis del «teatro didáctico». Más concreto: de la visión didáctica que aquí se había tenido de Bertolt Brecht. Para mucha gente va estando claro que la teoría del teatro político no puede formularse en términos generales y al margen de las condiciones en que se produce el hecho teatral.

Antes de enzarzarnos en violentas discusiones sobre las posibilidades «revolucionarias» de un espectáculo conviene preguntarse dónde se hace este espectáculo, quiénes lo ven, cuánto cuesta verlo, quiénes han de autorizarlo, etc., etc. Lo demás son oraciones. Porque sólo una vez contestadas estas preguntas podrá cada uno, en términos concretos, volver a un debate anchamente viado por generalizaciones que no conciben en la realidad. Ahora bien, dados los lugares en que es posible hacer teatro, ¿qué sentido y eficacia alcanza hoy en España un teatro didáctico y político? ¿Hasta qué punto se limita a con-

firmar a cada espectador en su «ismo»? ¿Y no es esa, por definición, la condición del teatro ineficaz? ¿No estaremos, al darle gusto a cierto tipo de espectador progresista, parodiando el teatro que da gusto al espectador reaccionario? ¿No será, dados los medios en que se alza, propio del teatro político poner en cuestión ciertas cosas, ensanchar nuestro concepto de la realidad, destruir los estereotipos que nos conectan con el mundo? ¿Y no será un error el querer hacer un teatro «específicamente político», en vez de dejar que la cualificación se desprenda de la exploración hecha por el autor

en su vida y de su meditación cotidiana?

Lo cierto es que Brecht se ha representado en todo Occidente a buen precio por butaca, en los lugares de siempre, sin que las ideas del gran autor alemán acerca de un nuevo público, interesado por las relaciones de producción e inscrito en la «edad científica», se hayan cumplido en la práctica. La historia de cada día ha venido a mostrar que el «teatro didáctico» sólo es posible en medios y circunstancias que lo descarguen de su pretendida eficacia inmediata, lo que, e incluso con independencia del debate artístico sobre el va-

**Es ya innegable la existencia  
de un movimiento teatral,  
sofocado por las circunstancias.  
La nómina de nuevos autores aumenta  
y, sin embargo, a los escenarios  
rarísimamente acceden.**

*«Castañuela 70»: una revista de arte y ensayo,  
una crítica original que tuvo que interrumpirse.*





# EL TORTUOSO CAMINO HACIA UN TEATRO EUROPEO

lor de un teatro didáctico, pone en cuestión su razón de ser simplemente dialéctica. Todo lo cual, en suma, no conduce, como piensan los más doctrinarios, a una «despolitización» del teatro, sino a un replanteamiento del término y a una decidida diferenciación entre lo que pudiéramos llamar un teatro de propaganda y un teatro creadoramente político. Dejemos, pues, sentada esa afirmación: no es que hayamos «superado» las ideas fundamentales de Brecht, es, simplemente, que el teatro no se produce en las circunstancias previstas por él.

El éxito de «Castañuela 70», retirada de la Comedia en las circunstancias conocidas de todos nuestros lectores, sería quizá el punto clave para debatir hasta dónde llegó el teatro español en el año que acaba. Para muchos fue un espectáculo ingenuo, blando, en la medida en que ni hacía didáctica a la vieja usanza ni empleaba claves que nos condujesen a precisas argumentaciones; el espectáculo, por el contrario, jugaba con la simple insinuación, dejando que las represiones e ideas de los espectadores lo completasen. De ahí que para algunos fuese una broma intrascendente y para otros motivo de escándalo y suspensión.

En todo caso, el fenómeno «Castañuela 70» recoge, a nivel español, la creciente tendencia del teatro mundial a otorgar al espectador una parte fundamental en la poética del espectáculo. El «Orlando furioso», de Ronconi, presentado en el I Festival Internacional de Madrid, sería la culminación de esta orientación, según la cual tanto el texto como la puesta en escena, como el trabajo de los actores, son una materia que alcanza su realización a través de la recepción creadora de los espectadores. Según esta óptica, firmemente arraigada en una serie de procesos sociales de nuestros días, ni siquiera basta decir que el teatro surge en el acto de la representación —y no en el texto—, sino que debe afirmarse que es la aportación del espectador la que determina el sentido último del acto. Un sentido, ya se entiende, que será distinto para cada espectador, según su imaginación, sus ideas y su permeabilidad al espectáculo.

Es, finalmente, del todo lógico, que si el teatro cuenta con la poética de los espectadores, éstos hayan visto vulnerado el espacio donde antes se congregaban placidamente. Del actor que baja a la platea se ha pasado a una verdadera reconfiguración de los espacios teatrales, siendo el espectador una parte, a veces móvil, a considerar en las puestas en escena. Los actores del «Tartufo» recibían a los espectadores en el vestíbulo; los de «Orlando» los perseguían desde sus caballos y sus carros; es seguro también, a la vista de otros montajes

de Víctor García, de no chocar con todo el sistema teatral español, no se hubiera conformado con la rampa metálica de «Las criadas». Los locales teatrales son, en fin, considerados cada vez más como un «hueco» en el que disponer, sin ningún respeto a la vieja arquitectura a la italiana y a sus meditaciones separaciones entre los espectadores y entre éstos y los actores, el modo de realizar cada espectáculo.

## ALGUNOS ESPECTACULOS

Ya hemos citado algunos de los espectáculos más interesantes del año 70. La primavera puede decirse que siguió viviendo de «Tartufo» y «Rosas rojas para mí», estrenadas en el 69, más «El precio», de Miller, que substituyó a «Las criadas» en el Figaro. En verano llegó «Castañuela 70». Y el otoño sólo ha traído a los teatros madrileños privados dos obras de algún interés, «Tango», de Mrozek, y «Todo en el jardín», de Albee. En otros teatros han seguido las cosas más o menos como siempre. En el Goya, por ejemplo, recuperado para el teatro, obtuvo un gran éxito de público una obra de Juan José Alonso Millán; en el Marquina, «La casa de las chivas», de Salom, se hizo centenaria...

De los autores españoles considerados importantes sólo estrenó Antonio Buero Vallejo. Su obra, «El sueño de la razón», no alcanzó sobre el escenario del Reina Victoria el vigor teatral que el tema y la personalidad del autor prometían.

## GRUPOS INDEPENDIENTES, NUEVOS AUTORES

Es ya innegable la existencia de un movimiento teatral sofocado por las circunstancias. La nómina de nuevos autores aumenta y, sin embargo, a los escenarios rarísimamente acceden. Basta pensar, por ejemplo, que la mayor parte de las obras que han obtenido los premios teatrales más importantes del 70 tienen problemas de censura. Ahí está, por citar un caso, el de «Matadero solemne», de López Mozo, último Premio Arniches, o las condiciones en que se estrenó «Los niños», último Lope de Vega, en el Español.

El éxito de «Castañuela 70» —éxito de público y aun de crítica—, sin primeros actores, sin ninguno de los reclamos habituales del teatro comercial, fue una buena prueba de que se han producido una serie de transformaciones objetivas que sólo aguardan el necesario reflejo institucional, la libertad para conformar una vida pública a su medida. Goliardos, Joglars, Bululú, TEI, Esperpento, TUM, el grupo de Lebrija, la Escuela Adriá Gual, Tabanque, Taller 1, fueron quizá los nombres de los grupos que más sonaron y más trabajaron. Luis Matilla, José Ruibal, Beilido, Martínez Ballesteros, Pérez Dann, López Mozo, García Pintado, Alfonso Jiménez, Rellán, Martínez Mediero, Gil Novales, Laya, fueron, entre otros, nombres que estuvieron en la lucha teatral de 1970, escribiendo y, a veces, publicando y estrenando gracias a algún grupo independiente... Con todas las limitaciones determinadas por la dificultad y, a menudo,

discontinuidad de su trabajo, esta es una zona cuya marginación viene a ser el testimonio teatral de una serie de divorcios y barreras en la vida española de nuestros días. Concretamente, en la vida española de 1970.

## BARCELONA

En el Poliorama, teatro que ha sostenido una tónica muy estimable, se presentó Aurora Bautista, que volvía al teatro español con «El anuncio», de Natalia Ginzburg. En el plano del teatro menos «profesionalizado», se montaron una serie de espectáculos de interés, que no cito aquí para no apoyarme en referencias ajenas. La «vuelta» de Ricardo Salvat quizá sea lo más destacado, por cuanto aparejó el estreno, en catalán, de «Mort de dama», de Villalonga, «Insults al públic», de Peter Handke, y «Un home es un home», de Brecht.

Escandaloso fue el estreno de Joan Oliver, suspendido gubernativamente tras una serie de denuncias de todo tipo al gran escritor catalán. Importante, a escala nacional, «El Joc», último espectáculo de Els Joglars.

## EXTRANJERO

Por primera vez, más allá de los compromisos oficiales o de la ocasión excepcional de los festivales internacionales, dos compañías españolas han andado por el mundo. Una, la de Nuria Espert, que ha presentado «Las criadas» en innumerables ciudades europeas, siendo singularmente significativo el éxito obtenido en París. Otra, la de Adolfo Marsillach, que, obstruida la jira de su «Tartufo», se fue a Méjico, antes de pasar por otros países latinoamericanos, con previsible punto final —allá por marzo— en Buenos Aires. También ahora prepara una jira europea «Castañuela 70». Y aún está en el aire el estreno de «La lozana andaluza», que no sabemos si será el gran acontecimiento del teatro español de 1971 o un hecho que recoger en las crónicas del extranjero.

## LIBERTAD, LIBERTAD

Este es el título de una famosa obra brasileña. Quizá a la hora de hacer un balance a caballo del final de un año y el comienzo de otro, haya que recordar ese título, porque, por encima de cualquier diferenciación ideológica, por encima de las notas positivas y negativas de una cartelera anual, lo que parece sociológica y estadísticamente claro es que las gentes nuevas proponen un tipo de teatro que rebasa el techo de libertad permitido por las circunstancias. Y en arte, la falta de libertad no se arregla con neda. ■ J. M.

*"El Joc" situó a Els Joglars  
en los primeros puestos del teatro español.*

