Teatro Universitario de España

por Juan Antonio Hormigón

I — ANTECEDENTES HISTORICOS

Hoy podemos simplemente afirmar que el Teatro Universitario en España no existe. Para comprender hasta el fin el por qué de esta afirmación deberemos hacer en primer lugar un poco de historia, concluyendo con el análisis de las contradicciones presentes en la Universidad española, origen y aclaración del problema.

Tras la victoria franquista sobre el gobierno de la República, se autorizó en el país la existencia de un solo partido político (Falange), un solo Sindicato Obrero vertical —no de clase— y un solo Sindicato estudiantil: S.E.U. (Sindicato Español Universitario) de planificación horizontal, representación nula, carencia absoluta de cargos electos y control gubernativo total. Esta organización única dirigía y controlaba las actividades de los estudiantes en todos los terrenos: teatro, cultura, información, becas, gestión laboral, ayudas sociales etc.; los deportes incluso estaban bajo el arbitrio del S.E.U. que guardaba en sus arcas el dinero pagado por los estudiantes al comienzo del curso escolar, por su filiación obligatoria al sindicato.

El Teatro Español Universitario (T.E.U.) nace en la inmediata postguerra civil, guiado, ordenado y dirigido por las jerarquías políticas del Sindicato y bajo su dependencia económica y legal. Los jóvenes estudiantes con cierta inquietud simplemente cultural, se debaten en un mundo de silencio, persecución y aislamiento, por llevar adelante su empresa: continuar la tradición de los teatro universitarios de la pre-guerra y movilizar la apatía y mediocridad cultural del momento. La censura, la falta de formación

—carencia de maestros— y de información —conseguir libros o revistas de la Europa anti-Nazi era una aventura peligrosa—; unido al raquitismo de los presupuestos y al terror latente en la sociedad española como recuerdo de la sangría sufrida y sufriente, impidieron éxitos rotundos y válidos. La actividad del T.E.U. entre los años 1.940-45 fue la imprescindible para substituir. Los mejores se debatían hacia la búsqueda de un inconsciente individualismo existencial, fórmula antiséptica para aislarse en el seno de una sociedad mediatizada por los vencedores y comprimida en las fórmulas mediocres del fascismo oportunista.

Los repertorios se improvisan, no existe perspectiva ni continuidad en las actividades... ¿Qué pasará mañana? Cortados de Europa, aislados diplomática y culturalmente, con ciertos clásicos enjaulados... nada importante o sólido podía surgir; tán sólo el síntoma de un movimiento juvenil renovador e incontenible. Sin conocer, ver, escuchar o leer nada que antes no hubiese pasado la censura oficial, los estudiantes hicieron poco a poco rebrotar el impulso de las «Misiones Pedagógicas» o de la «Residencia de Estudiantes»; incluso con inconsciencia histórica si se quiere. Elementos salidos de la univesidad son los llamados a realizar la transición que arranca a nuestros escenarios de su provincianismo subdesarrollado. Aunque este pasaje se hiciera sin fuerza, sin base teórica, sin conciencia cronológica siquiera, un poco por «buen gusto personal»; el germen estaba echado.

En 1949 Alfonso Sastre y José-María de Quinto emprenden una aventura importante aunque inútil: crear el «Teatro de Agitación Social». Ambos proceden de la Universidad, ambos descontentos, ambos rebeldes, y opuestos al orden imperante, quieren y proponen dar una orientación distinta —desde el repertorio hasta los métodos de trabajo— al caduco edificio del teatro español; dotarlo del componente sociológico del que entonces carece. Varían las siglas —TAS— pero la experiencia arranca y se sitúa a nivel universitario; más aún si se quiere que en los años de Facultad (1). Con la prohibición total de la compañía concluye esta pequeña historia. En los medios oficiales se contradicen las respuestas, se confunden los términos... no llega a darse un solo espectáculo. Este nuevo paso aparentemente inservible es sin embargo la primera toma de conciencia práctica de la nueva juventud española. La historia de la cultura colectiva en España está plagada de pequeños y grandes fracasos, cataclismos, prohibiciones, merced a ellos se ha ido creando un público y una reciprocidad responsable entre creadores y espectadores. Los repertorios en este caso, aunque ambiguos y ecléctico, reuniendo a Malakovsky, Goller, Calderón, Lope, etc. evidenciaban

ya un interés investigador y un afán por salir del círculo vicioso de las «comedietas poéticas», para entrar de lleno en una amplia problemática social.

Los sucesos acaecidos en la Universidad de Madrid en 1956 van a abrir un nuevo período del pensamiento y la mentalidad estudiantil española. El tiempo de silencio ha concluido dando paso a la evidencia. Los problemas universitarios salen a la calle, la oposición comienza tímidamente a organizarse más ampliamente y a proponer una estrategia tendente en principio al derrocamiento del Sindicato obligatorio. En este momento los grupos mejores de la universidad, apartados sistemáticamente de cualquier participación o trabajo sindical, se incorporan por diversos conductos a las actividades del S.E.U. Deciden utilizar la estructura existente para sensibilizar al universitario en sus problemas circundantes, con la mayor amplitud posible. Esta actitud alcanzada herirá de rechazo las bases mismas de la estructura sindical. La toma de conciencia del universitario le llevará a reclamar unos derechos que no tiene. Hombres y actividades conjuntados serán fermentos que desharán definitivamente las bases fascistas en las que se apoya el sindicalismo estudiantil. Sólo un año después ya se obtiene el primer resultado práctico; elección de los delegados de curso; seguida de otro (1960) en la que esta electividad se amplía hasta el delegado de Facultad, permaneciendo los otros puestos en igual estado. Este cúmulo de circunstancias, unido a una mayor disponibilidad económica, va a traer como resultado un veloz progreso de la actividad teatral. Entre 1958 y 1964, el teatro universitario español produce y renueva más que en todos los años anteriores. La reserva biológica rebelde existente en la Universidad se incorpora en gran parte a esta tarea tan directamente conectada con la colectividad. Se multiplican los grupos, se amplían los presupuestos, se incorporan nuevas piezas, se cuida y vigila el decorado, vestuario e iluminación; en ocasiones comienza por saberse que eso existe en un espectáculo con identidad específica. El terreno del teatro es cubierto por estudiantes que en el mejor de los casos saben a dónde van y lo que quieren. Junto a ellos surgen compañías más o menos conscientes, pero entusiastas. El T.E.U. toma altura, parece revivir. Se celebran «Certámenes Nacionales», se importan libros teóricos, se dialoga y escribe sobre teatro. El T.E.U. rompe el cerco de la Universidad y sale a la calle. Los espectáculos abandonan el estrecho margen del aula y el escenario improvisado para irrumpir en el teatro público y reunir a un público heterogéneo en este deseo tímido o radicalmente renovador. Esta renovación se situó en principio a niveles formales y estéticos. Los di-

rectores de escena persiguen y buscan el espectáculo «hermoso de ver»; alguno sugiere tímidamente una temática más amplia y directa. Los hombres de Fernandez Montesinos, González Vergel, José M. Loperena, Sanchis Sinisterra, Alberto Castilla, entre otros más, se suceden a lo largo de estos años. Algunos van a pasar de inmediato al teatro profesional, manteniendo sus posturas estetizantes y huecas. Otros por el contrario —González Vergel ante todo— ahondarán en la trascendencia de la dramaturgia en nuestra época y será uno de los primeros en abrazar la causa del brechtismo en España.

A esta primera promoción le sucede por así decir otra, en las que posturas y opiniones se han polarizado más fuertemente. Se mantienen las posiciones formalistas pero frente a ellas surge un nuevo grupo con preocupaciones menos metafísicas y más sociológicas. La evolución del pensamiento universitario, la entrada de nuevos libros, una toma de conciencia más profunda y realista, etc., permiten la aparición de algunos directores de escena u hombres del teatro universitario que pugnan por ir más lejos de la simple técnica en sus tareas de renovación.

El «climax» de este movimiento lo marca la celebración de las primeras «Jornadas Nacionales del Teatro Universitario». Noviembre de 1963 es sin duda una fecha histórica para el T.U. español. El «Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U. convoca en Murcia a los representantes de las diferentes compañías estudiantiles para realizar un curso de formación y sembrar las bases para una reestructura del T.U. El interés de las Jornadas podía resumirse en estos dos aspectos generales. Las lecciones teóricas de González Vergel —todavía impresionado por la lección teatral del «Berliner Ensemble»— se orientaron hacia la abierta discusión y enfrentamiento entre la dramaturgia ilusionista, formalista y antihistórica y un realismo crítico tan sólo intuido, mal formulado, pero repleto de interés y posibilidades. Estas lecciones sirvieron para confrontar y dividir a los bandos en litigio: por un lado los representantes del «arte por el arte»; frente a ellos los que buscábamos una más amplia perspectiva y conexión entre el teatro y la sociedad de nuestro tiempo. En esta disyuntiva se mantuvieron las conversaciones. Durante una semana discutimos enconada pero admirablemente sobre la gran problemática del teatro universitario y la sociedad española: reforma de estructuras, funcionamiento interno y nacional, métodos de trabajo, repertorios, cursos de formación, seminarios, prospección de un nuevo público, subvenciones, publicaciones teatrales... dirección y orientación en fin de la dramaturgia de nuestra época. El resultado obtenido fue

como una corriente de aire fresco que barría todo el viejo y apolillado pasado y presente que nos rodeaba. Las jerarquías del S.E.U. se mantuvieron al margen, apenas intervenían, escuchaban en silencio. En lo sucesivo todo el tinglado nacional del T.U. sería dirigido y controlado por una «Comisión Permanente», formada por estudiantes y refrendada democráticamente. Esta «Comisión» se renovaría cada cierto tiempo, siempre por decisión de los demás miembros, teniendo como principal misión poner en pie y llevar adelante un aparato administrativo, técnico y teórico que garantizase la reforma y funcionamiento del T.U. Esta «Comisión Permanente» la formaron en principio: Carlos Rodríguez Sanz, Enrique Ximenez de Sandoval, Alberto de la Hera y Juan Antonio Hormigón. Durante cuatro días la comisión trabajó sin descanso para redactar un documento en el que el espíritu de los allí reunidos se expresase, y en el que se dieran las bases teóricas de toda la reforma posterior. Este texto iba a concretar en sus doce puntos las distintas causas que influían en la actual situación del teatro en España y aclarábamos las posibles vías de solución (2).

Declaración de principios

...Los fines con que el Teatro Universitario se inició están ya rebasados y es preciso fijarle nuevas metas que le devuelvan su razón de ser: CONSTITUIR EL FRENTE DE AVANCE DEL FENOMENO TEATRAL EN ESPAÑA.

1. — DECLARAMOS que el Teatro es un fenómeno estético con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico.
2. — CONSIDERAMOS que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive, siendo absolutamente imprescindible una renovación teatral que sólo la Universidad está en condiciones de realizar.
3. — Sin embargo, ESTIMAMOS que el Teatro Universitario, hoy, técnica, cultural, estética y socialmente no alcanza la altura implícita en sus presupuestos.
4. — Conscientes de todo ello, ASUMIMOS la responsabilidad de efectuar esta renovación.
5. — CREEMOS que el público es el protagonista del teatro.
6. — En consecuencia, RECHAZAMOS el monopolio de una clase social sobre el teatro; urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral.

7. — SE IMPONE, por tanto, una renovación del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para nuevo público: un TEATRO POPULAR.

8. — El teatro popular responde a un concepto teatral en el que DEBE tomar cuerpo la mentalidad universitaria.

9. — AFIRMAMOS que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario.

10. — NO ACEPTAMOS los condicionamientos de todo tipo que pesan sobre la dirección escénica.

11. — EXIGIMOS a los directores y actores un nivel de preparación que les permita responder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático.

12. — Todo lo anterior SUPONE UNA TOTAL REESTRUCTURACION DE LAS NORMAS Y LOS FINES DEL TEATRO UNIVERSITARIO.

En Murcia, a 21 de diciembre de 1963»

Era la primera vez que un documento firmado por un numeroso grupo de estudiantes daba una interpetación tan radical del momento presente. Cuando los diez puntos fueron aprobados por unanimidad, creímos que algo importante estaba sucediendo.

Esta Declaración de Principios fue completada por un segundo documento: «BASES PARA UNA REESTRUCTURACION DEL T.U.», en el que se canalizaban paso a paso los distintos niveles de la práctica teatral y se formulaban las soluciones posibles para su global reconstrucción. Esta nueva comunicación se subdividía en los apartados siguientes:

1. — ESTABILIDAD —de las organizaciones del T.U.—
2. — JORNADAS DE TEATRO —periodicidad y temática.—
3. — COMISION PERMANENTE —funciones y atribuciones—.
4. — PLANIFICACION, CONTROL Y AYUDA-AUTOGESTION y COLABORACION.
5. — UNIVERSIDAD Y TEATRO —relaciones recíprocas—.
6. — LINEA A SEGUIR —repertorios, teatro y sociedad—.
7. — FORMACION E INFORMACION —publicaciones y cursos .
8. — CATEDRA DE TEATRO, CENSURA Y MEDIOS DE DIFUSION.
9. — COLEGIOS MAYORES —compañías de TU—.
10. — SUBVENCIONES.
11. — GASTOS Y LOCALES —nuevos teatros, presupuestos etc.—.
12. — CLAUSULA FINAL —aplicaciones de estas normas—.

Como puede apreciarse a través de los simples títulos, los temas eran muy amplios. En la mente de todos estaba presente la idel de lo imprescindible de esta transformación y su necesaria coherencia nacional para llevarla adelante.

La prensa acogió de forma diversa ambos documentos. Algunos periódicos los silenciaron, otros hicieron una simple reseña, los menos los alabaron... el público general supo muy poco o nada de esto. En el fondo nada tenía demasiada importancia. El tiempo vino a demostrar que los ánimos se habían enfriado, que muchos por miedo al ridículo o a la demostración de su ignorancia se cobijaron en la rueda de las afirmaciones, aunque estuvieron dispuestos y persuadidos a no llevar adelante ningún punto de los allí aprobados. Las actividades posteriores lo reflejaron en casi un 90% de los casos. La «Declaración de Principios» suponía una actitud rebelde y una especie de proclamación de mayoría de edad de los universitarios españoles, exigiendo ocuparse y dirigir sus propios asuntos. Los hombres que en Murcia mantuvieron la línea dura —la única que posibilitaba en aquel momento la reforma— eran a su vez más conscientes en responsabilidad social, los más comprometidos con la realidad, también. Nada de esto escapó a las Jerarquías Ministeriales y Sindicales; los documentos eran papel mojado, la reestructuración dejaba paso a una censura recrudecida.

El Certamen Nacional de T.U. de 1964 evidenció esta situación. Esta ha sido la última ocasión hasta el momento en que los Teatros Universitarios de las distintas ciudades se presentaron libremente. Su número fue relativamente grande y existía aún un intento de llevar adelante lo aprobado en Murcia. El S.E.U. en este momento mantenía su aparente estructura y solidez pues la oposición estudiantil se centraba en su destrucción interna, preparando los asaltos finales.

Tradicionalmente los Certámenes Nacionales de T.U. habían sido un prodigio de desorganización y desigual nivel artístico. La falta de medios y de ingenio ahondaba más y más el mediocre nivel de los espectáculos. Durante el curso 1962-63 fue la universidad de Navarra, dirigida por el Opus Dei, la organizadora. Una vez más se comprobaron la falta de preparación técnica y teórica de las compañías y su falta de madurez y estabilidad. Aquella experiencia sirvió para que las jornadas de Murcia decidieran elegir el camino más difícil pero a un tiempo el único eficaz. Dos o tres compañías universitarias —mejor o peor preparadas— entendieron lo hablado, discutido y aprobado en Murcia. Sus espectáculos fueron una búsqueda siempre esperanzadora de

esta dramaturgia necesaria. Es cierto que un espectáculo se distinguió por su virulencia: fue el del T.U. de Zaragoza poniendo en escena dos piezas de Valle-Inclán «(Las galas del difunto» y «La hija del Capitán). Las irregularidades que condujeron a la no inclusión de esta compañía en la fase final —directamente imputables al Dpt. Nacional de Actividades Culturales del S.E.U.— fueron el comienzo del fin (3). Los universitarios de Sevilla —ciudad organizadora del Certamen— mostraron con la no asistencia su disconformidad con todas aquellas decisiones gratuitas, encaminadas a controlar nuevamente la actividad estudiantil.

La «Comisión Permanente» cesó de hecho en sus funciones. Nunca más fue convocada o reunida. El S.E.U. retiraba de nuevo su capacidad de decisión a los estudiantes; los documentos no se aplicaban, se decretaron expulsiones. Este Certamen, como después veremos, fue el último que se ha celebrado y el fin del T.U. en la forma clásica en que lo hemos visto. A partir de aquí los sucesos y la marcha del movimiento estudiantil iban a dar un nuevo viraje al binomio teatro-universidad.

II — SITUACION ACTUAL

El curso escolar 1964-65 está presidido por las grandes decisiones. La madurez alcanzada por las minorías universitarias se proyecta directamente sobre la actividad y actitud generales. En la primavera de 1965 más de cincuenta Facultades y Escuelas Especiales no reconocen la gestión ni existencia del S.E.U. como Sindicato y deciden separarse y comenzar su autogestión. La universidad se ha lanzado a la protesta abierta. El S.E.U., en un último esfuerzo por controlar una situación que ya no le pertenece, decide aparentar una apertura y eliminar al mismo a todos los que en su interior han mostrado su disconformidad. Los Teatros Universitarios se limpian así de hombros competentes, pero molestos para el Sistema. En este curso la labor creadora desciende totalmente. Nadie que no esté ideológicamente complicado en la estructura sindical —repudiada por los estudiantes— puede continuar en la empresa. Los espectáculos disminuyen en calidad y continuidad. Con estas perspectivas el Certamen Nacional de T.U. produce el escándalo. Los T.U. seleccionados acuden a Salamanca para la fase final, pero ésta no puede celebrarse. El T.U. de Madrid —el primero en actuar— presenta dos piezas cortas de un autor español (4). Tras diez minutos de espectáculo; gritos, protestas, insultos, proyectiles vegetales incluso, son lazados contra el escenario. La representación se interrumpe. El director se presenta y declara: «Yo he

venido a hacer teatro no a congraciarme con el S.E.U. Si queréis nos vamos...» La respuesta es gigantescamente afirmativa. La policía cerca el teatro controlando las salidas. El telón cae para no levantarse. El Certamen es supendido y las compañías regresan a sus casas.

Esta repulsa por parte de los universitarios hacia las actividades programadas por el Sindicato oficial, se ha hecho más viva que de costumbre. En la mente de todos están las manifestaciones de Madrid (5), los problemas candentes; colaborar era ya una traición en aquellos momentos. Separado y aislado en su actividad, el Teatro Nacional Universitario prosigue sus tareas. Tras una primera etapa (1962-64) semiprofesional, Alberto Castilla se hace cargo de la dirección de la compañío. El T.N.U. que debía cerrar el certamen de Salamanca vuelve igualmente a Madrid sin pisar el escenario. El trabajo del T.N.U. en Madrid no ha sido tampoco nada fácil. La representación de « El círculo de Tiza Caucasiano» —autorizada para una sola representación improrrogable— se da en un patio de butacas semidesierto, cartel de «no hay localidades» en las taquillas, y público invitado— bigotes, gafas obscuras, ribetes de funcionarios estatales— nada bien dispuesto. Los estudiantes madrileños se dividen en dos sectores; unos consideran las representaciones del T.N.U. como un acto de «colaboracionismo»; otros piensan que la experiencia puede tener interés en sí misma. La realidad muestra que los universitarios no pueden presenciar el espectáculo. El T.N.U. sale con «Fuenteovejuna» de Lope de Vega hacia Parma y Nancy. La gira es fabulosa, casi un mes de estancia en Europa. La Jefatura Nacional no regatea en gastos y paga más de 100.000 pts. por este viaje, cifra que contrasta violentamente con la penuria cotidiana del 95 % de las compañías universitarias. La puesta en escena, aunque discutible a niveles teóricos, fue indudablemente un estadillo de la problemática española actual. El S.E.U., que había calculado que ésta, como sus otras actividades, sirvieran para su propaganda, se ve burlado en sus propósitos. A pesar de los éxitos conseguidos la censura prohibe la representación de la pieza en Madrid. El T.N.U. es disuelto, su director expulsado; nadie acepta después reorganizarlo y dirigirlo. Esta progresiva desaparición del T.U. se agudiza con el nuevo decreto sobre sindicación estudiantil. El S.E.U. desaparece como tal y queda jurídica y administrativamente reducido al nivel de una simple oficina de gestión. Su puesto es cubierto por las A. P.E. (Asociaciones Profesionales de Estudiantes) y por el «Consejo Nacional» que es el máximo organismo de éstas. Las normas para la simple presentación de candidatos cierran el acceso

a los puestos dirigentes al 80% de los estudiantes. La reforma es tan sólo aparente, reducida a la formal pero sin variar los fundamentos de la sindicación; así opinan muchos españoles, universitarios y no. Cuando se intenta suavizar la rigidez inicial, la universidad ha tomado ya masivamente partido por una postura, su madurez le lleva a pedir la reordenación total sin aceptación de las mínimas concesiones que se le hacen. Los actos de repulsa hacia las estructuras impuestas aumentan día a día. Todo viene a demostrar que este movimiento se impone paso a paso en la conciencia de los españoles y que el permanente relevo de las nuevas promociones es el motor que lo impulsa.

Hoy, solamente la Comisaría para el S.E.U. de la Universidad de Sevilla, mantiene un teatro Universitario permanente. En otras ciudades pequeñas, sólo de forma esporádica aparecen compañías sostenidas económicamente por las subvenciones oficiales. La separación entre estudiantes y «Colaboracionistas» se ha ahondado más aún si cabe. En los pocos casos en que esta colaboración se mantiene, las masas estudiantiles están lejos de estas manifestaciones de un esteticismo dudoso y mediocre. El boicot, la indiferencia o el aislamiento es la norma común de conducta.

Por el momento, las remozadas y juveniles estructuras democráticas sindicales, carecen todavía de medios, estabilidad y tiempo para programar una actividad teatral consecuente. El universitario se debe todavía a su trabajo de autoorganización sindical, a rehacer una mentalidad anquilosada, a intervenir personalmente en la tarea de reconstrucción de la Universidad. Por eso, la frase que preside este trabajo encuentra adecuada justificación. El T.U. como tal —de procedencia, problemática, interés, proyección y público universitario— no existe. Las condiciones y circunstancias actuales no lo permiten y cuando se pretende demostrar lo contrario, el resultado es una farsa sin historia ni alcance, porque es la gran Historia quien lo invalida.

III. LOS TEATROS INDEPENDIENTES

El vacío creado por la inexistencia de un teatro universitario definido como tal, ha sido cubierto por las «Agrupaciones Independientes». La importancia y originalidad que el fenómeno ha adquirido en España merece el que nos detengamos en un análisis preciso y detallado. La ley General del Teatro en España, prevée la existencia y funcionamiento de una serie de compañías de Cámara y agrupaciones de «amateurs». Aunque no haya existido nunca una clara definición de las primeras, siempre se habían

orientado hacia la selección de obras y de público: los productos más exóticos de la dramaturgia del momento —con algún retraso temporal— para el sector selecto y pseudointelectual de la burguesía. Algunos estudiantes se ligaron a estas agrupaciones que de forma esporádica y muy de tarde en tarde ofrecían un espectáculo casi siempre anodino. Este malvivir era resultado del cancer sangrante que el teatro español lleva a cuestas. Si en la capital la competencia con los llamados «profesionales» llevaba consigo el ostracismo y la mistificación; en el resto del país la indiferencia, inmovilismo e incomprensión del público conducían al desastre. Un ejemplo claro de esta situación nos lo ofrece «Dido Pequeño Teatro» de Madrid. Su orientación generalmente aséptica y esteticista le granjearon una pequeña subvención oficial que aún siendo más elevada que las restantes, apenas cubría los gastos de alquiler del teatro por una sola noche. Su interés radicaba en el estreno de piezas que de otro modo hubiera sido prácticamente imposible contemplar; su misma trayectoria discontinua ha desembocado en su desaparición de hecho. Es indudable que la falta de recursos económicos ha sido la causa motor de estas desapariciones sistemáticas; sin embargo la etiología de esta afección crónica es mucho más profunda. La incoherencia idealista de los repertorios, la falta de un deseo real de creación y búsqueda de un público que mantenga e impulse constantentemente la actividad de la compañía, son razones menos evidentes pero de mayor importancia. Con censura o sin ella lo cierto es que estos grupos carecían de una voluntad de decisión y compromiso capaces de permeabilizar sus presupuestos —del tipo que fuesen— hasta llegar claramente y penetrar en el público espectador; hasta dinamizarlo en alguna dirección.

En un principio —1964 como fecha límite— los teatros universitarios y de cámara han convivido y participado de las mismas trabas y vicisitudes. Los primeros representaban al sector totalmente vocacional, los segundos adoptaban posiciones semiprofesionales participando en ocasiones de los defectos de unos y otros. La desaparición de los T.U. conduce a los estudiantes, licenciados y hombres de teatro no sujetos a la rutina o vaciedad profesionales, a unirse en la antigua fórmula de los «Teatros de Cámara y Ensayo». De esta aglutinación surgen los «Teatros Independientes» que pugnan por edificar y redescubrir el teatro fuera de Madrid, dar las bases para unos futuros teatros Municipales, incorporar nuevos métodos de trabajo, plantease cara al porvenir la creación de un público y renovar la dramaturgia a los niveles teórico y de producción. Las diferencias de preparación entre las distintas compañías son evidentes; ello no quita para que este fenómeno

global revista caracteres históricos. La «Escuela de Arte Dramático Adria Gual» en Barcelona, «Aquelarre» en Bilbao, «El Corral de Comedias» en Valladolidad, el «Teatro Estudio» de Madrid, el «Teatro de Cámara» de Zaragoza, o el «Grupo Gesto» de Gijón; son entre otros los mejores ejemplos de este fenómeno que ha comenzado a surgir en casi toda la geografía española.

España es un país que ha descubierto el teatro como de repente. Nuestra traida y llevada tradición teatral no era sino resultado de una infraestructura económica feudal, controlada por las oligarquías financieras y terratenientes, incapaces de impulsar tan siquiera una cultura de tipo aristocrático. Las experiencias llevadas a cabo por directores como Rivas Cheriff y García Lorca durante los años de la República, y en plena Guerra Civil por R. Alberti y María Teresa León, fueron en sí el comienzo de una toma de posición frente a los problemas técnicos y literarios del teatro; pero sin llegar —no olvidemos la premura con que todo esto hubo de llevarse a cabo— a plantearse en su total dimensión el entronque sociológico, las relaciones profundas espectador-espectáculo, la revisión de toda una dramaturgia a partir del método científico propuesto por el materialismo histórico. Incorporar a nuestros modos de trabajo las experiencias públicas del «Berliner Ensemble», el «Piccolo Teatro de Milano», el «Teatro de la Comuna de Aubervilliers,» o las «Volskwünes» alemanas, es sin duda el comienzo de una práctica teatral que rompe con el subdesarrollo técnico y la mediocridad. Estas experiencias, si importantes son en el plano de la puesta en escena, se hacen imprescindibles en su proyección exterior. Toda la labor encaminada —a través de seminarios, conferencias, comisiones, coloquios, grupos de activistas, publicaciones, mesas redondas etc.— a la formación y aglutinación de estos nuevos espectadores en la tarea común de rehacer y elaborar unos conceptos distintos del teatro y de la cultura en general, pasa al primer plano de importancia.

La temporada 1966-67 podríamos definirla como la de las «Asociaciones de Espectadores». A partir de sus programaciones concretas, algunas de estas compañías han formado Sociedades en las que se agrupan los espectadores dispuestos a salir de su somnoliencia y su letargo. Estas Asociaciones mantienen económicamente a la compañía formando el núcleo más dinámico y consciente de su público. Los objetivos están insinuados tan sólo, no creamos que se ha llegado a metas mínimamente sólidas, pero sin duda la experiencia se sitúa al más alto nivel de las emprendidas hasta hoy. La primera de las metas alcanzadas ha sido la estabili-

dad económica, lo que ha garantizado progresión y dignidad en los espectáculos. Este equilibrio ha planteado diferentes problemas según las ciudades de procedencia de la compañía. Mientras que el T.E.M. en Madrid disfruta de una cómoda subvención gubernamental; ni la A.E.D.A.G. (Barcelona) o el T.C.Z. (Zaragoza), han percibido nada del Estado y muy poco del Municipio. La continuidad y niveles de preparación también han sido distintos; los sectores de público (predominio de estudiantes, burguesía o proletariado) variables; la finalidad misma del espectáculo (dividir, aunar o divertir las clases en oposición) confusa; las bases teóricas de sustentación (del idealismo existencial hasta el materialismo científico) insospechadas... la máquina sin embargo se ha puesto en marcha y ello es esperanzador.

En Noviembre de 1966 se organizó, una vez por los organismos oficiales, una confrontación de las distintas compañías de teatro vocacional en el llamado «1er Congreso Nacional de Teatro Nuevo», radicado en Valladolid. Las cuestiones a tratar se centraban en dos apartados fundamentales:

a) Comentarios al Proyecto de Ley de Reforma del Teatro.

b) Creación de una Federación Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo.

Se discutió infatigablemente durante una semana. Frente a los elementos más o menos progresistas, aparecieron los representantes disfrazados del neo-fascismo. El resultado no fue nada positivo a pesar del esfuerzo voluntarioso de muchos congresistas. El Proyecto de Ley no ha progreado, la Federación es inoperante; la maniobra de envolvimiento y control perpetrada por los colaboradores ministeriales no tuvo el final feliz que presumían. Existe una especie de escepticismo e indiferencia entre los T.I. hacia cualquier intervención ministerial. Los resultados no pueden ser más concretos: pero en la temporada 1966-67 el presupuesto de ayuda al teatro vocacional alcanzaba la ridícula cantidad de 200.000 pts (unos 1.650 NF). La mayor parte de las compañías quedaron sin subvención, lo que no impidió que con relativa frecuencia se concedieran ayudas extraordinarias a ciertas compañías «escogidas», que no se distinguen precisamente por su calidad.

En Valladolidad, el Teatro Universitario tuvo también algunos representantes. Estos, además de ser desconocidos por lo general en sus ciudades de origen, no presentaban en la mayor parte de los casos, ningún espectáculo en su haber. Algunos procedían de centros urbanos en los que no existe tan siquiera Universidad. Los hombres del T.U. que siempre habían sido la vanguardia artística e ideológica del país, fueron aquí mansos y sumisos corderos. No existían antes, ni existieron después. Su asistencia se limitó a fi-

gurar, a entrar en la gran farsa a que antes aludíamos, a representar un papel ignominioso por lo falso y artificial. Valladolid demostró por otra parte que cada cual debía forjar uniteralmente un modo de trabajo y un público espectador. Que era absolutamente necesaria la unión, pero no a los niveles burocráticos y oficiales que se proponían, sino partiendo de una acpetación global del trabajo común. Crear una burocracia imprescindible y efectiva. Huir de la discusión pura y pasar a la acción consciente y concreta. Olvidar por un momento las posturas ambiguas y retóricas de muchos críticos —viejos y jóvenes— de Madrid, que parecen querer monopolizar con sus opiniones la única verdad dramaturgica posible; pasando a investigar seria y pausadamente todas las disciplinas que coinciden en el trabajo y práctica teatrales.

La labor desarrollada por el T.C.Z (Zaragoza), puede ser un ejemplo interesante del trabajo emprendido. El Teatro de Cámara de Zaragoza ha creado en la temporada 1966-67 tres espectáculos, poniendo en escena cuatro piezas: EL BARON de L.F. Moratín, adaptación de J.A. Hormigón; LAS PERICAS de N. Dorr y el PROFESOR TARANNE de A. Adamov, adaptaciones de M. Cariñena; LA DAMA DEL OLIVAR de Tirso de Molina, adaptación de J.A. Hormigón. Se han dado 11 representaciones de la primera, 12 de las dos segundas y 4 de la tercera. Han intervenido 2 directores de escena, 9 técnicos y unos 30 actores a lo largo de la temporada. Esta actividad se ha visto acompañada por conferencias, coloquios, mesas redondas, proyecciones etc. El Seminario de Estudios Teatrales programó tres cursos de cinco lecciones cada uno:

a) Introducción al teatro de Bertolt Brech.

b) Corrientes escénicas modernas.

c) Dramaturgia y sociedad en los siglos XVI y XVII.

Estas lecciones dadas en el seno del «Seminario de Teatro» de la cátedra de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras, realizaron una de las más difíciles uniones: explicar el teatro como hecho escénico y sociológico, como ciencia, como forma de expresión con un lenguaje y una técnica; en la Universidad.

Una conducta similar en líneas generales ha seguido la A.E.D.A.G. de Barcelona. Sus repertorios, la coherencia de su trabajo, la labor didáctica —formación de actores, críticos, escenógrafos, directores etc.— le confieren una importancia excepcional. Espectáculos como la «RONDA DE MORT A SYNERA» de Salvador Espriú o «LA BONA PERSONA DE SE-CHUAN» de Bertolt

Brech, puestas en escena por Ricardo Salvant; han constituido dos auténticos modelos no superados por los mediocres ejemplos profesionales. Esta compañía interpretando sus textos en catalán, colabora activamente en el resurgimento del idioma propio y en el enriquecimiento de una de nuestras mejores culturas nacionales. Por otra parte la A.E.D.A.G. ha dado el mentis a toda la serie de empresarios y público burgués que ha considerado durante treinta años el teatro como un mecanismo comercial hecho para diversión y regocijo de unos pocos. Salvat y su compañía han demostrado como se puede hacer teatro a los más altos niveles de calidad y no perder dinero en la Empresa. Esta demostración tiene en España un valor especial pues invalida todos los conceptos y lugares comunes que se emplean por los medios de expresión paraoficiales para impedir el progreso de iniciativas semejantes. La estancia de la A.E.D.A.G. en el teatro Romea de Barcelona, como compañía profesional, supone el primer gran salto adelante, el primer paso hacia esa nueva concepción del profesionalismo teatral. Solamente el terreno de los espectadores ha sido descuidado en este intento. El público de la A.E.D.A.G. está formado en su mayor parte por universitarios que acuden espontáneamente a los espectáculos. En Zaragoza, sin embargo, el T.C.Z. ha creado un «Club de espectadores» que aglutina al nucleo central de su público y le confiere solidez y dinamicidad. Sin abandonar el principio de su trabajo: la práctica, estudio o investigación dramaturgia, el T.C.Z. ha logrado crear conciencia de la necesidad de un apoyo común para llevar adelante la empresa que les ocupa.

Estas dos experiencias, toda la actividad conjunta de unos y otros, los intercambios que se posibilitan —las Asociaciones de Espectadores de Valladolid y Bilbao han llevado hasta allí al T.C.Z. y la A.E.D.A.G. entre otros— marcan una evolución positiva y esperanzadora para el teatro español. El grupo Aquelarre de Bilbao, poniendo en escenas obras como ANDORRA de Marx Frich y LUCES DE BOHEMIA de Valle-Inclán; el «Corral de Comedias» de Valladolid, presentando «Ubu Rey» de A. Jarry; realizan una enorme labor de difusión de toda una dramaturgia prohibida y escamoteada al público general.

En el confuso porvenir económico, social y político de España, el Teatro no puede tener una proyección global definida. Los más clarividentes se apoyan en la fuerza misma de la Historia para llevar adelante su trabajo; otros se debaten por encontrar una salida; algunos se vuelven de espaldas y quieren todavía «colaborar» o contemporizar con el pasado y el presente. Sin duda, los más arriesgados y radicales, aquellos

que tienen su meta instalada en el futuro, los que son hombres de vanguardia en todos los terrenos, los más rebeldes, los que fundamentan el valor de los individuos en su trabajo y no en la verborrea... tendrán la última palabra.

IV. UNA VIA HACIA EL FUTURO

Cuando en 1961 Antonio G. Pericás escribía en la revista «Acento» su artículo: «Perfiles de la oposición Vanguardia-Realismo» (6), una época terminaba y un estado de opinión se definía. No se tome esta afirmación como simple dogmatismo, sino como posibilidad o camino para la comprensión del fenómeno global. Esta disyuntiva que Pericás planteaba, suponía el enterramiento práctico del pseudonaturalismo pequeño-burgués, post-benaventiano, raquítico y amorfo, que de este modo quedaba relegado a unos locales difinidos. El estreno de «El Rinoceronte», de Ionesco, en el Teatro Nacional María-Guerrero, aportaba la verosimilitud de su concreción práctica. Este espectáculo con su sola presencia posibilitaba la discusión efectiva entre esta doble disyuntiva teóricoteatral.

Hoy, después de seis años, la misma disyuntiva —sujeta a matices y contradicciones cambiantes— sigue en pie. Hoy quizás la necesidad, el auditorio y la premura del tiempo, permiten situar el binomio a niveles estratégicos nacionales. Esto supone y exige un análisis a la hora de elegir y sobre todo, una clara fundamentación del por qué del teatro en una sociedad determinada. Pericás de forma consciente y científica se limita a destruir los presupuestos teatrales del llamado vanguardismo y posibilita el advenimiento y comprensión del realismo. Esto lo hace sin empirismos románticos sino con una claridad y precisión perdurables. Algo que aparece bien definido y matizado es la oposición ideológica y generacional entre dos estilos teatrales en litigio. «No obstante ser España una nación propia para el realismo, durante los últimos años ha proliferado de una parte un cierto academicismo teatral seudonaturalista; de otra —en el bastión más joven— un deslavazado vanguardismo que tienta influencias francesas y norteamericanas». Es indudable que en este segundo grupo se encuentran incluidos los Teatros Universitarios del momento, pero no es tampoco menos cierto que ese realismo insinuado por el propio Pericás, ha aparecido y está ejercitándose en este sector no bien definido del joven teatro español. Compañías como las que hemos estudiado anteriormente han elegido el realismo científico como base de su trabajo; a través de textos y publica-

ciones el concepto alcanza su rigor y verdadera concreción. Junto a la capacidad teatral de los artífices del joven teatro español (R. Salvat. M.A. Capmany, M. Cariñana, R. Vicente, C. Romero, M. Zalduegui, etc.) que de forma más o menos explícita han escogido la vía del realismo, un público heterogéneo y contradictorio va surgiendo. Son indudablemente las masas sistemática e históricamente separadas de la cultura, las masas sumergidas en el opio de las alienaciones cotidianas y familiares, víctimas de la literatura y los medios de expresión creados y dirigidos hacia la multiplicación de su ignorancia, las llamadas a ser el público espectador del futuro teatro español. Junto a ellas y con ellas, los universitarios e intelectuales e incluso las capas progresistas de la burguesía no monopolista. Este planeamiento no es tan utópico como pudiera parecernos a simple vista. La existencia de «Comisiones Obreras», del «Sindicato Democrático de Estudiantes», etc. han permitido el surgimiento y puesta en marcha de ciertas organizaciones culturales que encuentran de ese modo una nueva clase y un nuevo público al que dirigirse y para quien elaborar una determinada cultura y ciencia. El Teatro —superado el nivel artístico y técnico que precisa una profesionalidad— se ve de este modo impulsado y dinamizado. Las masas hacen y ejercitan su presión sobre el fenómeno teatral, lo influencian con su presencia y sus intervenciones. Las masas aprenden por otra parte a utilizar el arte, a conocer sus limitaciones y alienaciones, prejuicios y miserias; aprenden a conocer el origen de las contradicciones en que viven y el por qué de una estrategia determinada; cubren su vacío cultural, abandonando los dogmatismos en un proceso de lucidez.

Es evidente que esta empresa tímidamente iniciada en ciertos lugares, sólo alcanzará su plenitud en el momento en que la dinamización social se promueva plenamente, en el momento en que la alianza entre las fuerzas del trabajo y de la cultura se lleve definitivamente a cabo. Una gran parte de este proceso se encuentra todavía en situación semilegal y tiene tan sólo una fuerza potencial ascendente. Esta alianza a que nos referimos solo será fructífera en el momento en que la universidad como tal participe. Es por eso que la labor de los universitarios adquiere un papel tan relevante en los movimientos de edificación de una cultura de masas, de un teatro realista, científico y crítico.

Es en esta vía de compromiso ideológico en la que el T.U. encontrará su salida. Es por la aceptación de esta responsabilidad que los estudiantes se proyectarán eficazmente en la compleja problemática cultural española. Hemos visto cómo y por qué el T.U. hoy por hoy, no es viable. Los estudiantes españoles han

aprendido la difícil lección del sindicalismo, la autogestión, la autoorganización, la representatividad, la autonomía y la democracia. Una lección sin duda complicada para la que cuentan con poco tiempo, pues todavía la represión directa e indirecta pesa sobre ellos.

Esta situación pasará y los universitarios serán libres de organizar y distribuir sus actividades y presupuestos en completa garantía legal y como mejor deseen. En ese momento la Universidad podrá lanzarse decididamente a la edificación de nuevas formas y conceptos.

En la juventud se está produciendo una dinamización que ya no se detiene en matices intermedios sino que acepta la postura radical, porque va a la raíz misma de las cosas. En este y por este camino el T.U. encontrará su nuevo público, escogerá sus presupuestos ideológicos, renovará decidida y limpiamente sus modos de trabajo. Cuando muchos se mantengan y acantonen en su inmovilismo, serán los estudiantes —dada la constitución social y cultural del país— los que más medios tengan para llevar adelante su tarea...

Ser universitario no supone ser estudiante, sino tener una mentalidad decididamente universitaria. Este concepto va a ser necesariamente uno de los primeros a renovar y definir. El T.U. ante una posible reorganización se encuentra ante las siguientes posibilidades:

1º. Proseguir con la fórmula mantenida hasta ahora: actores, directores y técnicos universitarios.

2º. Crear en el seno de la Universidad Departamentos de Dramaturgia a la manera de Inglaterra o Estados Unidos— que aglutinan desde jóvenes estudiantes hasta profesores, técnicos y directores de más edad y experiencia, que se incorporan a los trabajos prácticos y teóricos del Departamento.

3º. Formar compañías profesionales estables, subvencionadas e impulsadas por la universidad; que creen espectáculos dirigidos y elegidos hacia este concreto sector de público

4º. Renovar todo el sistema de enseñanza del teatro, variando la concepción de conservatorios y escuelas. La práctica escénica de estos organismos serían el único T.U.

Estas son entre otras menos importantes, las posibles soluciones al problema del T.U. Es de esperar que en el futuro, la capacidad económica y distributiva de los Sindicatos Democráticos de Estudiantes sea mayor día a día. Esta capacidad aumentará en el momento en que el corte que hoy existe entre catedráticos y

alumnos se suelde, y la universidad sea un todo coherente, sin desigualdades jerárquicas abrumadoras y con un renovado espíritu democrático en su estructura y funciones. Así y todo, dadas la tradición y mentalidad universitarias españolas, la tercera solución es poco viable. Mantener una compañía profesional estable supone y exige una solidez difícil y lejana. La realidad y la experiencia acumulada a lo largo de estos años demuestran bien a las claras lo inviable de la primera posibilidad. El teatro exige una profesionalidad, unos conocimentos, una dedicación y seriedad grandes, para que el producto comience a fluir claramente en el mundo que le rodea. Las buenas intenciones, se ha demostrado en España, no producen espectáculos sino cataclismos. Ese amateurismo y entrega heroica que ha sido la constante del T.U. español durante todos estos años deberá desaparecer o nunca el T.U. cumplirá eficazmente con la misión que tiene encomendada en el futuro.

Sin duda la segunda solución es la que mayor viabilidad encuentra, no en su estado bruto, sino matizada convenientemente. La universidad española puede llegar más fácilmente a ese nivel de concepción que a otros. Pienso que la posible creación de un «Departamento de Dramaturgia» es cuestión de hombres, años, dinero, libertad y trabajo... difícil pero no imposible. Cuando tuve ocasión de ver el trabajo realizado por los estdiantes del «Department of drama» de la universidad de Birmingham, en su primer año de funcionamiento, comprobé que «ponerse a trabajar» es lo más complicado. En el porvenir la aglutinación de licenciados, estudiantes, hombres de teatro sociólogos, filósofos, matemáticos, técnicos etc. en estos Departamentos de Dramaturgia, serán la base de todo el proceso creador, teórico e investigador. De este modo la cuarta posibilidad quedará cubierta. Esta cuarta posibilidad es en cierto modo la utilizada en los países del Este; es evidente que nuestro desarrollo histórico, social y económico, hace muy difíciles e incluso contraproducentes de incorporar, fórmulas cotidianas por ejemplo en Checoeslovaquia. No pretendo proponer decididamente la segunda postura como definitiva, simplemente resaltar su utilidad y practicidad para nosotros. Esta estructura en el seno de una sociedad como la americana produce un tipo concreto de trabajo que a pesar de su seriedad, no alcanza niveles de compromiso teórico estricto. Los estudiantes de Birmingham —representando una paráfrasis de «Hamlet» sobre la escisión de Rhodesia— fueron en su ferocidad crítica más lejos que nadie; superando a los demás en capacidad creadora y en auténtico derroche de teatro. En una sociedad española renovada, libre de achaques, de senilidad, de miedo, de represión, de

falsa tranquilidad aparente... en esa sociedad resultado del deseo y afán democrático de proletarios, campesinos, intelectuales y estudiantes; habrá llegado el momento de trabajar de este modo. El T.U. comenzar su nueva y segunda etapa, produciendo nuevos frutos. A ser, hacia dentro y fuera de nuestro país, resultado conjunto del esfuerzo de todos los estudiantes en cada terreno. He dicho al comienzo que el Teatro Universitario no existe, es posible que muy pronto esta frase sea tan solo historia y tengamos que borrarla por inexacta. Ese día, el Teatro Universitario español volverá a levantarse, a respirar, a estremecerse; todo será resultado de la mayoría de edad alcanzada por las estructuras y hombres que lo hacen posible; y esa madurez, sólo poniéndonos a caminar desde ahora, podremos alcanzarla.

Zaragoza 1967

NOTAS:

1.— Prólogo a tres piezas de Alfonso Sastre. Colección «Primer Acto» Editorial Taurus, Madrid.

2.— Ver el informe oficial en la «Memoria del Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U.» del curso 1963-64.
La revista «Primer Acto» publicó en el nº 49 pág. 9-11, un artículo sobre las «Jornadas», firmado por varios congresistas.

3.— Ver el artículo de Ricardo Domenech, «Un espectáculo fuera de serie» Primer Acto nº. 52. pág. 45.

4.— Se trataba del T.U. de la Escuela de Péritos Industriales de Madrid, dirigido por Pérez de Munlain.

5.— Me refiero a la manifestación presidida por los profesores J.L. Araguren. A. García Calvo, Montero Díaz y Aguilar Navarro; que les valio el ser apartados de sus cátedras.

6.— «Acento Cultural», Nº. 14 Madrid 1961.