

***CRÓNICA DE TEATROS (1940-1965):  
CONSERVADORES, RENOVADORES Y DISIDENTES***

GREGORIO TORRES NEBRERA  
Universidad de Extremadura



Todo el teatro que se escribe y se estrena – no siempre en exacta coincidencia ambas magnitudes – a lo largo de los treinta y cinco años que duró, con todos los matices que el tiempo fue exigiendo, la dictadura franquista, está presidido por una dinámica que lo caracteriza claramente: el peso abrumador de una tradición inmovilista que apenas se resiente ante los no escasos intentos de apertura, de innovación, de ruptura, tantas veces reducidos a momentos aislados y nombres casi siempre condenados – tras una aparición fulgurante y breve – al ostracismo y al olvido de los escenarios y del cambiante gusto teatral. Aunque – claro está – hubo sus excepciones contra viento y marea. La perspectiva que regala el tiempo nos ha ayudado a colocar las cosas en su sitio, y a trazar con cierta precisión la calles de una pista de corredores de fondo por donde habían de pasar, interfiriendo a veces los respectivos caminos, los que habían aceptado la etiqueta de conservadores, los que se acogieron a renovadores y los que se apuntaron a llevar los dorsales de disidentes, aunque la prueba que afrontaron estos últimos fue más bien la de salto de vallas, con mucho desgaste y con necesarios relevos.

En esa carrera del teatro del inmediato pasado es tópico situar el pistoletazo de salida en el otoño de 1949, como si en los casi nueve años anteriores los teatros hubiesen estado cerrados a cal y canto. Un personaje imaginario, pero tan testimonial en el fondo, inventado por Ignacio Amestoy (un dramaturgo que ya queda fuera de los linderos que me he señalado) recordaba, contándonos cómo él había sido un “actor cuando Franco”, el impacto vocacional que le produjeron dos espectáculos de la inauguración de la temporada 49-50, a los que le llevó su tío Gabriel, fascista, pederasta y protector:

En el 49 fuimos a dos estrenos importantes. Por Difuntos, en el María Guerrero, al *Tenorio* de Dalí, y quince días antes, en el Español, a la obra de un autor “rojo”, Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, que había ganado el premio “Lope de Vega”. Del *Tenorio* lo único que me gustó fue la interpretación de Elvira Noriega. De *Historia de una escalera* me gustó casi todo. Hacía pensar. Y te emocionaba. Aplaudí con ganas. Me acordé mucho de ti, madre. Y de Benavente. El tío Gabriel lanzó un bravo cuando don Antonio salió a saludar. Luego se hundió en la butaca, como reflexivo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La cita pertenece al monólogo *Yo fui actor cuando Franco*, pieza de Amestoy Eguiguren recogida en un volumen de Ed. Fundamentos, 1993, página 35.

Las dos funciones evocadas por el joven Manuel García Valdés (que es éste el nombre del actor-personaje monologante) sintetizaban algunos aspectos que fueron fundamentales en ese echar a andar, o a correr, del teatro español después del sangriento parón de la guerra: en primer lugar la actividad y la iniciativa de los llamados “Teatros Nacionales” – el “María Guerrero” con Escobar y Pérez de la Ossa, primero, y Claudio de la Torre, después; y el “Español”, tantos fructíferos años bajo la batuta de Cayetano Luca de Tena, tras los interesantes primeros meses del malogrado Felipe Lluch. Además, la atención, oportuna en el erial vigilante de censores, por la reposición de clásicos (lo que ayudó no poco a crear público y a ejercitar y mejorar la dirección, la interpretación y la escenografía) con el ejemplo evocado y peculiar de un *Tenorio* diseñado por Dalí; y por último la cancha que se ofrecía a un teatro “nuevo”, de aquende o de allende, ya fuera por las exigencias implícitas en las bases del recuperado premio “Lope de Vega” (de lo que se benefició la pieza de Buero) ya por el empuje de lo que fuera se aplaudía y no parecía que fuese especialmente atentatorio a la falta de libertades, como los estrenos de *Nuestra ciudad* de Wilder, en el 44, o *Un espíritu burlón* de Noel Coward, en el 46. Era un modo de apuntar tímidas renovaciones desde las propias estructuras del conservadurismo que marcaba las pautas a la altura de ese final de los cuarenta, pues en esos dos teatros nacionales, y firmadas por los dos directores citados – Luca de Tena y Escobar – se pudieron ver reposiciones o las últimas invenciones de Marquina y Benavente, al lado – también hay que reseñarlo – del último Jardiel (*Los tigres escondidos en la alcoba*) o del primer Mihura que escribía en colaboración con su colega Tono (*Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*).

Y es que, en efecto, los personajes apresados por la escalera que Buero hacía comparecer – pese a lo que hubiesen querido algunos – en el escenario de uno de aquellos teatros controlados por el Régimen lo hacían a modo de “caballo de troya” sainetesco metido en la morada de siete candados de la autarquía vigilante y represora del franquismo. Las cuatro familias que se cruzaban en aquel descansillo que diseñó Emilio Burgos, con las perchas y las voces de María Jesús Valdés, de Elena Salvador, de Asunción Sancho, de Gabriel Llopart, de Alberto Bové, de Fernando Delgado... dejaban entrever en sus problemas, sus engaños, sus desengaños, sus estrecheces y sus ilusiones tristes y desconchadas como las paredes de la escalera, que se les estaba dando voz y auditorio a un grupo de vencidos, de “desafectos” que se habían colado – con premio y todo – bajo el disfraz de arnichescos vecinos de una corrala típica y tónica. El tío del personaje de Ignacio Amestoy – colaboracionista de la Briga-

da Social que detectaba “desafectos al Régimen” – se había quedado meditando en aquel estreno porque se dio cuenta – como algunos críticos del espectáculo – que allí se había mostrado mucho más que las esperables trifulcas de una comunidad de vecinos de los inocentes sainetes, que allí había vuelto a presentarse la negra sombra del cañismo que tanto dolor había dejado bajo tejas, que entre los peldaños de aquella escalera simulada en el escenario de un teatro burgués se ilustraban las palabras del profeta Miqueas que presiden el texto: “los enemigos del hombre son los de su casa”. Una casa y su historia – renovación de forma y fondo de aquel teatro que no levantaba cabeza – tan distinta de aquella otra imaginada por José María Pemán y estrenada en 1946, monumento a un integrista ideológico que hacía de “la casa” el mejor salvavidas de una familia que podría haber naufragado y que supo resistir todos los embates, porque aquella casa, y la gente que la habitaba, era una piña de lealtades fundamentadas en la memoria inmarcesible de un virtuoso padre de familia. Ciertamente otra cosa bien distinta había encontrado la joven Andrea, la muchacha inventada por Carmen Laforet, cuando se fue a vivir por las mismas fechas a un piso de la barcelonesa calle Aribau. Son maneras de contar la misma realidad abriendo o cerrando los ojos; equidistante de ambos títulos se venía a situar la mirada crítica, pero también esperanzada, de Antonio Buero.

Desde la distancia de medio siglo, aún es posible preguntarse por las razones, o los malos entendidos, que llevaron a consagrar el “inoportuno” texto de Buero con un premio oficial para un teatro oficial. Era, en materia teatral, una de las primeras paradojas del Régimen y de su pretendido monolitismo ideológico. Una fisura en aquel sistema censor que uno de sus más insignes representantes, Nicolás González Ruiz, justificaba porque la censura – decía – era garante de que en ese “teatro nuevo” se hiciese coincidir “una función moral y política con una función literaria”. El mencionado estudioso y censor creía, o quería hacer creer, que la censura que actuaba lo hacía para despejar el camino del buen teatro, que buscaba su dignificación. A lo mejor esa censura aplicó a *Historia de una escalera* la concesión nada intolerante que declaraba González Ruiz como una norma de procedimiento: “respeto a la obra literaria importante que, aun conteniendo asperezas, no sustenta una tesis rechazable en el terreno moral”<sup>2</sup>. El hecho es que *Historia de una escalera* se estrenó y duró en cartel nada menos que 102 días. Desde luego no corrió la misma suerte, cuatro años después, la pieza de Sastre (autor situado más entre los disidentes que entre los

<sup>2</sup> Vid. el trabajo de Manuel L. Abellán “La censura teatral durante el franquismo”. *Estreno*, XV,2 1989, páginas 20-23.

renovadores) *Escuadra hacia la muerte*; tal vez porque el aparato censor de los militares no se andaba por los funambulismos de González Ruiz y entendió – y es mucho entender en una obra básicamente ambigua – que allí se atacaba de plano el sacrosanto principio de la disciplina militar en tiempos de guerra, y, por tanto, la prohibió fulminantemente a la tercera representación. Tiempo después – que veinticuatro años no es nada – en 1977 la pieza de “Els Joglars” *La Torna* fue prohibida por la Capitanía General de Cataluña, pasados tres meses de su autorización por el ministro Cabanillas, encarcelado su creador y director Albert Boadella y procesado el resto del grupo<sup>3</sup>. La larga sombra de los que habían ganado una guerra y se creían en el deber de censurar, calificar y prohibir por todos los españoles, seguía siendo parte inexcusable de la crónica de teatros. El apoyo y la resistencia al franquismo se hizo, en una parte considerable, desde los escenarios, a medias palabras o con la mordaza. Pero también desde esos mismos escenarios se proyectó y se sancionó durante algún tiempo (demasiado tiempo) la vigencia de las dos Españas: “las aves” y “los pájaros” que metafórica y vergonzantemente declaraba don Jacinto Benavente en su primer estreno tras la irrupción de la Victoria (1940) y confirmaba Juan Ignacio Luca de Tena – otro de los autores perteneciente doblemente al grupo de los vencedores y de los conservadores – en la pieza de 1951 *El cóndor sin alas*, que la dedica “a la memoria de todos los caídos en nuestra guerra de Liberación”. Fue ésta una de las primeras y de las escasas piezas teatrales españolas del periodo ambientadas en plena Guerra Civil, y que se explaya en la presentación de una clase nobiliaria, rectora, en posesión de la verdad, de la nobleza, de los ideales, de la benevolencia, y de una clase desheredada que es pasto de las peores equivocaciones y fácilmente desmandable. Allí se justificaba el levantamiento militar como una exigencia de los hombres de bien, que son los señoritos, ante cinco años de abusos e inmoralidades de los sirvientes de alpargatas y escasa educación; pero también convendrá recordar que en otra obra de otro vencedor, y fiel continuador de las fórmulas benaventinas, José María Pemán, se decía en el verano-otoño del año 39 algo que suena por lo menos a curioso si lo asociamos con los juicios sumarísimos que entonces estaban liquidando – o intensificando – los odios de aquella contienda. La Condesa de Chinchón, esposa del Virrey del Perú hacia 1630, suplica a su marido clemencia para los cabecillas indígenas que están siendo juzgados por rebelión a la Corona de Castilla: un modo indirecto, parabólico (el teatro altisonante que responde al lema de “por el Imperio hacia Dios”) de proponer la reconciliación, aunque sea

<sup>3</sup> El texto de *La Torna* se publicó en el núm. 8-9 de la revista *Pipirijaina*, (septiembre de 1978) junto con la sentencia del consejo de guerra.

paternalista desde el lado de los vencedores, pues al fin intercede la Condesa (“santa virreina”, meridiana alegoría de una España herida) aclarando que : “Mis hijos sois; el cuerpo os han curtido /los mismos vientos y los mismos soles/ y la misma oración y el mismo beso.../¡Si vosotros no sois sino españoles/ que habéis perdido el barco de regreso!”<sup>4</sup>.

Pero decía antes que entre el final de la Guerra española y el comienzo del teatro que llega, y que se suele asociar con el estreno de *Historia de una escalera*, median varios años. Lógicamente son temporadas protagonizadas casi exclusivamente por representantes del tercio de los conservadores, que o bien prorrogan lo hecho antes de la guerra, con cansancio (Marquina, Benavente) o con no poco desencanto (Jardiel, aunque a este periodo pertenezcan dos piezas interesantes en verdad, como *Eloísa* y la muy olvidada *El amor sólo dura 2000 metros*) o bien inician una escritura dramática que es más de lo mismo y con amplia e incondicional entrega del respetable de tarde y noche. A todos, hechos a la norma de la comedia o melodrama de don Jacinto o al sainete sin pretensiones, a todos, repito ( y que serían por orden alfabético Casas Bricio, hermanos de la Cueva, Fernández Ardavín, Fernández de Sevilla, López de Haro, José de Lucio, Carlos Llopis, Pilar Millán Astray, Luis Molero, el prolífico Leandro Navarro, Paso padre, Pérez Fernández – que tanto colaboró con Muñoz Seca – Ramos de Castro, Ruiz de la Fuente, Serrano Anguita, Sassone, Suárez de Deza, Luis Tejedor o Luis de Vargas) a todos esos los capitanea – curioso punto de partida de la comedia del franquismo – Adolfo Torrado, o el “torradismo”, amo del reír fácil, ya muertos Muñoz Seca, Arniches y los hermanos de Utrera Serafín y Joaquín. “Chiruca” (que llegó a las 1000 representaciones) o Carballeira, por citar dos de sus más recordados personajes (de un teatro que realmente se ha borrado de la memoria colectiva, pero que estuvo vigente en un tiempo concreto) fueron los representantes de un amable melodramatismo costumbrista a lo gallego pintoresco, que Torrado había importado de los Quintero a pies juntillas. De él y de su éxito comentaba por aquellas mismas fechas Marquerié que las obras de este afortunado devengador de derechos de autor “son de burda traza, disparatadas, artificiosas y falsas, sin profundidad psicológica, sin estudio de caracteres, sin novedad ni originalidad en el lenguaje, sin finura ni hondura humanas”<sup>5</sup> ; y con más perspectiva confirma José Monleón que Torra-

<sup>4</sup> Cito por *Obras Completas* de Pemán. *Teatro*, Tomo IV. Madrid: Escelicer, 1950; página 647.

<sup>5</sup> A. Marquerié. *Desde la silla eléctrica*. Madrid: Editora Nacional , 1942; página 157.

do fue “el maestro de la artesanía teatral”<sup>6</sup> acertando con lo que su público pedía: interesarse por un superficial folletín, que entretiene en total estado mental de anestesia.

Y en exacta correlación, a tales escritores tales actores de sus textos. El testigo de cargo que fue Marquerié en la crítica teatral de aquellos años oscuros, seleccionaba grandes nombres del elenco – la Gascó, la Garcés, la Noriega, la Ladrón de Guevara, la Redondo o la Membrives entre ellas, y Rivelles, Asquerino, Marín, Díaz de Mendoza, Vico, Granada, Soler Marí, Pierrá o Guitart entre ellos, pero añadía que abundaban por desgracia los cómicos chillones y desvencijados; los que miran al público y no a sus interlocutores; los que están llenos de afectación y de resabios, los que hablan con voz hueca y falsa; los que son incapaces de sonreír o de reír naturalmente; los que manotean y gesticulan como poseídos; los que fingen caerse de las sillas o tropezarse de narices contra las puertas; los que se dan terribles puñadas en el pecho; los que hipan y se mesan los cabellos; los que emplean el infame latiguillo del mutis, previo acuerdo con el jefe de la “claque”; los que cometen conjuntamente todos estos excesos.<sup>7</sup>

Marquerié aboga en el teatro de su momento por un director responsable del espectáculo y una mejor formación de los actores: casi igual que criticaba Larra del teatro del siglo pasado que le tocó en suerte reseñar.

Pero el teatro de los años cuarenta no se agota en esa evidente falta de calidad, en ese despliegue de autores conservadores, continuadores de lo menos interesante y agotado del teatro republicano. Hubo – esporádicamente, es verdad – hasta la llegada de Buero varios intentos de adelantarse a la inflexión que vendría a suponer *Historia de una escalera*. En unos casos con textos estrenados por varios de los autores que podrían adscribirse al grupo de “renovadores”, tales como Miguel Mihura (*Ni pobre ni rico...*), Ruiz Iriarte (*Un día en la gloria* y *El puente de los suicidas*), las dos interesantes piezas de Claudio de la Torre con la segunda Gran Guerra al fondo (*Hotel Términus* y *Tren de madrugada*) Joaquín Calvo Sotelo con el juego temporal que imprime a su pieza *Plaza de Oriente*, la comedia de Tono *Romeo y Julieta Martínez* o la pieza – *Alberto* – con la que López Rubio se adelantaba, en el mismo año 49, a su gran

<sup>6</sup> *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971; página 22.

<sup>7</sup> *Desde la silla eléctrica*, página 50.

éxito de la década siguiente *Celos del aire*, uno de los hitos indudables de ese teatro renovador en la mitad del siglo y en el primer respiro de la asfixiante primera posguerra.

Pero esa década también dejó inéditos para los escenarios, pero de consideración inexcusable en una historia de la literatura dramática de ese periodo, diversos textos debidos a Camón Aznar, a Dionisio Ridruejo (un don Juan nacionalizado e intimado, vecino como su creador de reclusiones rondeñas y asumidor de su destino, despeñándose por el famoso tajo malagueño) o las obras de Gonzalo Torrente, quien ya había formulado en 1937 una desiderata en las páginas de la tremebunda “Jerarquía” acerca de “la dramática futura”: un ensayo sobre las categorías aristotélicas del teatro en el que se concluye que es necesario renovar el viejo concepto de lo trágico para que en él se ahorme el hombre nuevo. Y Torrente lo intentó poner en práctica en un teatro curiosamente sorprendente, todavía inédito en la escena (salvo una honrosa excepción) y que – de haberse estrenado entonces – habría cambiado de faz esa displicente minimización con que se despachan diez años de actividad teatral: ahí está su personal aproximación a la moda de los “autos” (moda que ya venía de la década de los treinta) con la pieza *El casamiento engañoso*, o el texto trocado en un juego de indudable influencia pirandelliana, que es la farsa del 42 *El pavoroso caso del señor cualquiera*; también un inesperado alegato contra el dogmatismo ideológico que empieza a ser criticado desde el falangismo liberal se advierte en la obra *República barataria*; pero los dos textos que hubiesen abierto líneas fructíferas de renovación son, para mí, las piezas *El retorno de Ulises* (la de los mitos que pasan por la destrucción y reescritura de los mismos) y *Lope de Aguirre*, un vigoroso y tempranísimo drama histórico (esa modalidad argumental y estructural que llena buena parte del teatro del periodo marcado, y de la que se suele señalar como punto inicial de la misma la pieza de Buero *Un señorador para un pueblo*, allá por 1958). El texto de Torrente, fechado en 1941 es una meditación del poder a través de la siempre atractivísima figura de Lope de Aguirre (a ella se rindieron Sender en la novela, Herzog y Saura en el cine, y recientemente Sanchis Sinisterra en el teatro) y presentada de un modo sabiamente distanciador – el espectador deberá decidir si se hace, subliminalmente, una apología del falangismo o del anarquismo – adelantándose a Brecht cuando bien poco se sabía aún del autor y director alemán entre nosotros.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Una buena introducción global al teatro de Torrente es el trabajo de Luis Iglesias Feijóo “Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro” (*Anthropos*, 66-67, 1986, páginas 61-66).

Pero, como decía antes, la mayor parte de estos interesantes indicios de renovación quedaron para el “fantasma del papel” y por tanto inoperantes en el devenir de la escena contante y sonante, por lo que el teatro de la primera década de posguerra fue claramente de los conservadores. Un teatro que, como el cine de aquel momento, defendió también la idea de imperio (¡que ya era cinismo engañar el hambre y el estraperlo con las grandezas del pasado, mimetizadas en decorados de cartón piedra y retóricas huecas y un poco ridículas!) y las sensiblerías paternalistas ayunas de la más mínima crítica. O bien Torrado nos enseñaba los chistosos y morriñeros avatares de *Un gallego en Nueva York* (1946), o bien Mariano Tomás – un mediocre novelista y escritor de biografías áureas – nos ofrecía en 1941 su escenificación de la vida y obra de *Garcilaso de la Vega* (también hubo “garcilacismo” en el teatro), obra de rancia versificación y de la que el atento Marqueríe subrayaba que “exalta el tipo del héroe y la grandeza imperial de España, a la que se canta en “encendida endecha”, aunque reconocía, comprensivo, que “en la obra haya cierta inmovilidad de retablo y que su acción dramática se diversifique y se disperse para acabar en un acto de pura poesía”. Sin comentarios. O comentaré que, al fin, el dramaturgo ocasional que fue Mariano Tomás quiso desempolvar, o prolongar, el caduco teatro pseudo poético-histórico en verso del que Marquina o Villaespesa fueron adalides indiscutibles en los años diez, aunque orientado hacia el falangismo.<sup>9</sup> Al fin a esa estética se plegaron – bajo el auspicio de Ediciones Jerarquía – los poetas Rosales y Vivanco al componer la “figuración dramática” en verso y prosa sobre Isabel la Católica (camafeo precioso incrustado en el lema “Por el Imperio hacia Dios”) titulada *La mejor reina de España* y dedicada – de dama a dama – a doña Pilar Primo de Ribera, “a quien debemos la creación de esta obra”.

Pero el intento renovador – casi disidente – más importante de esa década de los cuarenta, cuyo estudio sereno y amplio es necesario reivindicar, lo protagonizó un conjunto de “jóvenes inquietos” que – haciéndolos ellos todo, desde la escritura de los textos hasta la carpintería de la escena<sup>10</sup> – lograron la

<sup>9</sup> Vid. José A. Pérez Bowie. “El mito falangista del poeta-soldado: Garcilaso, personaje teatral en 1940” *Cuadernos Interdisciplinarios de estudios literarios* (Universidad de Amsterdam) V, 1, 1994, páginas 67-87

<sup>10</sup> Ha recordado, al respecto, José María de Quinto lo que sigue: “Los montajes, improvisados, salían de nuestras manos objeto a objeto, las más de las veces requisados en nuestras propias casas. Pintábamos decorados; clavo a clavo construíamos los bastidores, e incluso no teníamos a menos ir cargados por esas calles con colchonetas, mantas cuartereras o muebles” (“Teatro lírico y teatro de ensayo”. *Correo Literario*, 78, 1953).

efímera pero valiosa aventura (apenas representaciones únicas en el Teatro Infanta Beatriz o en el salón de actos de un Instituto madrileño, a lo largo de 1946) que se conoce como “Arte Nuevo”, con Alfonso Sastre y Alfonso Paso al frente de la empresa. Al menos Sastre entendió este proyecto de “Arte Nuevo”, unos años después, como el inicio “de la gran corriente experimentalista que iba a vivificar, en años sucesivos, la vida teatral española”.<sup>11</sup> Desde luego que o pecaba de confiado o había magnificado el asunto como autopropaganda probablemente interesada y para discutir primacía renovadora a la labor de Buero Vallejo.<sup>12</sup> En el Prólogo al volumen que recogió un abundante puñado de las piezas cortas escritas y representadas (y que significativamente se tituló *Teatro de Vanguardia*) se dice que todas ellas, desde las que se emplazan en un ángulo trágico hasta las que se evaden por una tangente humorística o sarcástica, coinciden en dar importancia al monólogo, o mejor al soliloquio que los autores despedazan poniéndolo en labios de sus personajes. Son obras escritas al dictado del corazón, no prefiguran ni preforman la vida, parten de ella de un modo visceral y a veces sangrante, no deducen, inducen y por supuesto desdeñan – y hacen bien – todos los convencionalismos escénicos al uso.

Son palabras de Marquerié que sirvieron de presentación a textos de Sastre, Paso, Gordón, Medardo Fraile, José María Palacio, Carlos José Costas y José Franco, escritos en solitario o en colaboración, y entre los que figuraron títulos notables de los comienzos del autor de *Escuadra hacia la muerte* como *Cargamento de sueños*, o *Uranio 235*.<sup>13</sup> En el programa de mano del primer espectáculo, los muchachos de “Arte Nuevo” participaban su “punto de vista” y su intención: “Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habrá levantado el telón. Un teatro nuevo para nosotros los españoles va a hacer su presentación y se somete a vuestro juicio. Sabemos de sobra los inconvenientes. Lentitud y profundidad. Hemos querido haceros pensar en vez de divertirnos. Mientras este teatro triunfa en el mundo entero, España lo conoce a través de sus traducciones, escasas y de buena voluntad. Nuestro propósito es ambicioso. Dar a España un puesto en ese nuevo arte mundial. Pero ya está la batería encendida, y tras

<sup>11</sup> Vid. su artículo “El movimiento teatral experimental en España” aparecido en el número del 18 de mayo de 1952 del diario “ABC”.

<sup>12</sup> Estoy muy de acuerdo con las reflexiones que al respecto hace mi colega Luis Iglesias Feijoo en su ilustrativo trabajo referido en la nota 67.

<sup>13</sup> Vid. el volumen *Teatro de Vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*. Prólogo de Alfredo Marquerié y estudio de A. Rodríguez de León. Madrid: Ediciones Permán, 1949.

ese telón se mueve nervioso un puñado de gente joven. Autores y actores. Entusiasmo, ilusión y..., para qué negarlo, un poquito de miedo”. Todavía “Arte Nuevo” prolongó su andadura en la temporada 1947-1948, añadiendo a textos del grupo otros, como las tres piezas maeterlinianas de Azorín reunidas bajo el título *Lo invisible*, y acentuando su conciencia de estar promoviendo un teatro distinto, renovador, como señalaba, siempre que venía a cuento, el propio Alfonso Sastre: “Por primera vez en España se realiza un ciclo de teatro experimental español. El mérito de esta realización queda reservado a un grupo universitario independiente: *Arte Nuevo*. Quede esto claro en la naciente historia de nuestro teatro experimental”<sup>14</sup>. Tras este grupo pionero en la renovación teatral de posguerra, siguieron otros intentos igualmente efímeros en el tiempo, si eficaces en los contenidos. Entre ellos – era todavía 1948 – el grupo de cámara “La Carátula”, de Gordón y José María de Quinto. A ese grupo se debió el primer Lorca representado en la posguerra, *La casa de Bernarda Alba*, en el teatro del Parque Móvil de Madrid, aunque fue un hito silenciado por la prensa, respondiendo a tajantes órdenes gubernativas. Y todavía al filo de 1950 dos representantes de “Arte Nuevo”, como eran Sastre y de Quinto, daban una nueva vuelta de tuerca a la ruptura y la disidencia teatral proclamando desde las páginas de “La Hora” el manifiesto del “Teatro de Agitación Social”, que pretendía hacer del teatro exclusivamente el espacio de discusión – y a ser posible de utópica resolución – de casi todos los problemas sociales y colectivos, con explícita marginación de los individuales y metafísicos (él – Sastre – que había iniciado un teatro pocos años antes por tales derroteros, y lo continuaría años después en argumentos como el de la obra *El cuervo*, de 1956, e incluso en la inmediata composición de *Escuadra hacia la muerte*, obra que, ciertamente, está más cerca de lo metafísico que de lo estrictamente social). Con todo, recordaré que aquel proyecto de avanzadilla y de disidencia que hubiera querido ser el “T.A.S.” (que aspiraba a ser “una profunda negación de todo el orden teatral vigente”) pretendía, con no poca dosis de ingenuidad provocadora, instaurar un Teatro Nacional, “porque a un Estado social – se dice en el punto 15 del manifiesto – corresponde como teatro nacional un teatro social, y nunca un teatro burgués que desfallece día a día, animado pálidamente por una fofa y vaga pretensión artística”, y para el que se pedía la colaboración de la censura y de

<sup>14</sup> Una pormenorizada crónica de la andadura del grupo la hace Mariano de Paco en su trabajo “El grupo *Arte Nuevo* y el teatro español de posguerra” *Estudios Románicos* (Homenaje al profesor Luis Rubio II) Universidad de Murcia, vol. 5<sup>o</sup>, 1987-88-89, 1065-1078). También vid. el trabajo del mismo autor “Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*” recogido en el volumen coordinado por el propio de Paco *Alfonso Sastre*. Universidad de Murcia, 1993, 129-139.

las organizaciones sindicales, y además se declaraba “teatro independiente”. Claro está que el “T.A.S.” no pasó más allá de este pliego de intenciones (más “posible” resultó el inmediato proyecto, conocido como el “G.T.R.” – Grupo de Teatro Realista – cuyo nuevo manifiesto volvieron a redactar y firmar de Quinto y Sastre once años después), pero tal vez no fue un fracaso del todo, porque – compartiendo las palabras de Ruiz Ramón, “aunque el Manifiesto no llegara a ser viable como programa, significó una importante toma de posición, un grito de protesta y de alerta que no cayó en el vacío ni se perdió en el silencio”<sup>15</sup>. En ese mismo “Manifiesto” los firmantes acudían a un listado de obras posibles con las que iniciar los espectáculos de ese “Teatro de Agitación Social”, y en el que figuraban textos de autores diversos – pero todos con vitola de comprometidos – como Sinclair, Toller, Steinbeck, Miller, Rice, Sartre, Brecht (su *Madre Coraje* que luego adaptara Buero y dirigiera Tamayo, en 1966) Galsworthy, O'Neill, y apenas textos españoles (salvada la excepción de Lope y su *Fuenteovejuna* debidamente revisada y adaptada a una situación de oposición a un régimen totalitario, cosa que acabó haciendo, en 1965, el Teatro Nacional Universitario de Madrid, con Alberto Castilla, cuando la presentó con magnífica acogida en varios Festivales europeos, con los alguaciles del Comendador vestidos de guardias civiles). Y en esa decidida búsqueda de textos autóctonos que respondiesen a los presupuestos de un teatro en el que “lo social fuese una categoría superior a lo artístico” (lema clave enunciado en el punto séptimo del manifiesto) cabría tal vez situar algunos de los textos de Sastre de redacción próxima a ese año de 1950 como *El pan de todos*, *La Mordaza*, *Tierra Roja* o incluso *Muerte en el barrio*, además de la pieza corta *El cubo de la basura*, tal vez la que más se adaptaba al propósito concebido, pues en ella se saca a escena a un grupo de vencidos y derrotados de la Guerra española última, que luchan por reponerse de las decepciones y fracasos que la derrota les ha repartido, entre basura y vino peleón, y que todavía se aferran a una romántica acción cifrada en una fantasmal huelga o en una resistencia tipo maquis que no es sino el patético encubrimiento de su triste realidad, por primera vez mostrada desde un escenario sin tapujo ni disimulos: ser basura en unos hoyos de basura, en unas ratoneras de las que es casi imposible despegarse. Leyéndola, da la impresión de que de algunas escenas de taberna de esta pieza partió Sastre para escribir la posterior obra *La taberna fantástica*. Y desde luego fue todo un síntoma del callejón imposibilista y disidente en el que tantas veces se ha querido meter Alfonso Sastre el hecho de que *El cubo de la basura* jamás se mos-

<sup>15</sup> *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975; página 387.

trara en un escenario español, y no se publicara hasta 1965, un año antes de que fuese representado en la Universidad Obrera de Ginebra, porque de haberlo hecho en España, y dentro de la utópica propuesta del “T.A.S.”, hubiese sido el revulsivo y trascendente enlace con aquel teatro de agit-prop que circuló en la República, inspirado por Piscator, y de la mano (entre algunos otros) del grupo “Nosotros”, dirigido por Irene y César Falcón. Una similitud que Sastre declaraba perseguir en el prologoillo que acompaña al texto de la obra, diciendo que en ella – y al margen del asesinato pasional que en parte la desvía – “el orden social funciona por su cuenta, al margen de la tragedia personal a que asistimos: ahí está el trágico desnivel de las clases y la dialéctica de la lucha”. Desde luego *El cubo de la basura* estaba concebido para responder a la básica consigna del “Teatro de Agitación Social”: “el drama, hoy, es testimonio y denuncia”. Al fin aquellas propuestas del “T.A.S.” coincidían bastante con los postulados piscatorianos del *Teatro Político*, aunque los firmantes de dicho Manifiesto han declarado que no conocían entonces los postulados del director y teórico alemán (que se había traducido en los años treinta). Así lo ha señalado recientemente José María de Quinto, quien ha resumido el valor y función del “Teatro de Agitación Social” en su momento como “la primera vez, después de la Guerra Civil, que se hablaba de un modo directo de la carga social que lleva el teatro en sí mismo, y se pedía que dicha carga se hiciera explícita y manifiesta sin que en ningún caso tal manifestación sirviera de excusa a la obra mal hecha”. Y, matizando un poco algunas de las aseveraciones tajantes del Manifiesto (como que lo social era una categoría superior a la artística) añade de Quinto que “la categoría social del teatro, reconocida como fundamental en aquella hora, no suponía en ningún caso que el drama y su representación no alcanzasen los necesarios niveles artísticos exigibles.”<sup>16</sup>

En resumidas cuentas, y visto con medio siglo de perspectiva, aquel movimiento de “teatro social” predicado por Sastre desde las páginas de “La Hora” tenía todo un aire de romanticismo juvenil que nos invita a la melancólica sonrisa comprensiva al releer párrafos como éste, sacado de una colaboración en dicha revista, fechada en enero del 50, meses antes de la redacción formal del “Manifiesto”: “La tarea más urgente que tiene que imponerse un grupo de autores españoles jóvenes es la de crear un “teatro de agitación”. Entiendo por agitación tanto la agitación puramente teatral –técnica– como la agi-

<sup>16</sup> Vid. el muy aprovechable trabajo de J. M. de Quinto “Memoria personal sobre el teatro” en el volumen al cuidado de Luciano García Lorenzo: *Aproximación al Teatro Español Universitario*. Madrid: CSIC, Instituto de La Lengua Española, 1999; página 110.

tación espiritual y política. Padecemos una tranquilidad egoísta, materialista, epicúrea. Se nos impone, como tarea urgente, una agitación de las conciencias, un removimiento previo a la siembra.”<sup>17</sup>

Así, entre buenas intenciones y con más ruido que nueces, se iba gestando la modesta historia de un teatro fuertemente renovador que ocupaba el hueco entre los recalcitrantes conservadores (la revista “Teatro”, del 53 al 57, fue su espacio de difusión y debate) y la llamada “generación realista” en la que empezaron militando los renovadores de los cincuenta y los sesenta, apoyados bastante incondicionalmente desde “Primer Acto” y desde “Acento Cultural”. Pero en esto llegaron algunos estrenos decisivos a los escenarios madrileños: *Celos de aire*, *El landó de seis caballos*, *El Baile*, *En la ardiente oscuridad*, *Tres sombreros de copa* o *Escuadra hacia la muerte*. El teatro español empezaba a levantarse de su larga siesta.

Puestas así las cosas, y sin que los autores que se enrolan en el grupo conservador pierdan ni un ápice del territorio dominado en el beneplácito de empresarios y público, los años sesenta, grosso modo, y los últimos de los cincuenta, ofrecen la alternativa renovadora de los autores realistas, pronto evolucionados hacia posiciones estéticas expresionistas (caso tipo, Carlos Muñiz) enlazando así con ciertas dramaturgias europeas y con la estética valleincliniana de preguerra. Con el tradicional retraso cronológico que casi siempre presenta el teatro con respecto a otros géneros de tendencias afines, las primeras piezas de Martín Recuerda (*El teatrillo de don Ramón*) de Rodríguez Buded (*La madriguera*), de Rodríguez Méndez (*Los inocentes de la Moncloa*), de Carlos Muñiz (*El grillo*), de López Aranda (*Cerca de las estrellas*) o de Alfonso Paso (*Los pobrecitos*) y sobre todo de Lauro Olmo (*La pechuga de la sardina* y, muy especialmente, *La camisa*, son títulos emblemáticos de esa promoción, y de esa estética renovadora, además de serlo igualmente otros como *Hoy es fiesta* de Buero o *Muerte en el barrio*, de Sastre) se corresponden esos primeros títulos, como digo, de construcción claramente realista y testimonial, con los que desde mediados de la década anterior encontramos, en la novela, (*Los bravos*, *El Jarama*, *Entre visillos*, los tan poéticos – sin renunciar al realismo – cuentos de Aldecoa reunidos en colecciones como *El corazón y otros frutos amargos*) y en la poesía (los libros más testimoniales de Celaya, Crémer, García de Nora,

<sup>17</sup> Vid. el importante trabajo de F. Caudet “*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra” en el volumen *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra* (Home-naje a E. García de Nora) Madrid: Gredos, 1984; páginas 109-126.

Hierro, Caballero Bonald...; alguna secuencia del libro de Rafael Morales *Canción sobre el asfalto* podría aproximarse al mundo teatral de Carlos Muñiz, y los poemas de *Aspero mundo* de Angel González podrían tener un cierto correlato en el mundo escénico de Rodríguez Méndez). Pero también es cierto que en medio de ese realismo, prontamente, y hasta cotradictoriamente, evolucionado, que era a veces bronco, a veces irónico, a veces ternurista (que de todo hubo), la fuerza de la inercia benaventina, y la larga descendencia de su estirpe, hacen volver los ojos del público hacia un teatro que empieza a sustituir la directa denuncia por el aburguesado simbolismo más líricamente asumible, más llevadero, menos traumático. Es el momento – 1962 – de la recuperación de un dramaturgo del exilio – Alejandro Casona – que repite en los escenarios españoles los éxitos cosechados en los teatro argentinos. Y es también el momento, 1963, en que se estrena la pieza *Los verdes campos del Edén*, punto de partida de la exitosa carrera de Antonio Gala, el dramaturgo más popular de los últimos treinta años, salvado el caso de Buero (cuya imagen está mucho menos difundida) y olvidado el ejemplo mejor de identificación autor-espectador que se ha dado en nuestro teatro, después de don Jacinto. Me refiero, claro está, a la figura de Alfonso Paso, sobre el que el tiempo ha caído como una losa irremovible.

Gala empezó haciendo un teatro de crítica atrevida, pero diluida en la brillantez verbal y en la eficacia para componer unos personajes, sobre todo los femeninos, cuyo gracejo expresivo acaba desviando la atención a sus intenciones censoras de ciertos “intereses creados” que siegan bajo los pies de unos personajes de buena fe su derecho a instalarse en su personal paraíso. En ese sentido me sigue pareciendo *Los buenos días perdidos* (ya de 1972) su obra clave. Pero tal vez las esperanzas renovadoras que se podían haber esperado en la obra de Gala han quedado un tanto minimizadas por la tentación de un teatro que se agota y se ahoga en la brillantez poética de su propio texto.

En 1960, y desde las páginas de la benemérita revista “Primer Acto”, se ofreció un interesante debate que sintetizaba – en las coordinadas socioteatrales de ese momento y en la manera de plantearse cada autor el escollo de la censura previa – los tres referentes que estoy poniendo en relación en este trabajo: la teoría del posibilismo o del imposibilismo, defendida por un renovador insigne, como Buero, otro renovador luego claramente deslizado hasta el terreno de los disidentes (y del que prácticamente no ha regresado), como Alfonso Sastre, y un converso, a la sazón, al acomodaticio conservadurismo de la propia fórmula de la comedia fácil que él puso en circulación, como fue

Alfonso Paso.

Decía Sastre en aquella polémica que ha pasado a la historia teatral que “todo teatro debe ser considerado posible hasta que sea imposibilitado; y toda imposibilitación debe ser acogida por nosotros como una sorpresa”. El modo de reaccionar, para Sastre, nunca debe pasar por la aceptación del pacto, que es siempre un modo sutil de claudicación, de modo que “es posible actuar profesionalmente sin suscribir el pacto”, y se niega a que el autor teatral se aloje “cómodamente en la profesionalidad”. Acusaba a sus compañeros de entonces – Buero y sobre todo Paso – de considerar la opción imposibilista como una opción totalmente estéril, y que se procuraba un cierto acomodamiento a las dificultades – pero también a las renunciaciones – que la estructura teatral de aquel entonces, desde los empresarios a la censura, obligaban, con tal de estrenar. Buero se defendió argumentando que él jamás había propuesto acomodación connivente alguna con la situación adversa, ni mucho menos cualquier tipo de pacto explícito o tácito, sino tan sólo “la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, en situación; lo más arriesgado posible, pero no temerario”. En una palabra, Buero venía intentando el “más difícil todavía de “hacer posible un teatro imposible” y lo siguió haciendo hasta el estreno de *La detonación* (pieza en la que don Antonio miraba, con cierta perspectiva, al motivo de debate en esta polémica, desde el caso y la posición de Mariano José de Larra), y al mismo tiempo aclaraba que el verdadero teatro imposible es el que se gana a pulso su propia inviabilidad “con temerarias elecciones de tema o expresión, con declaraciones provocadoras, con reclamos inquietantes y abundantes, y que pueden llegar tristemente aún más lejos en su divorcio de la dialéctica de lo real: a hacer imposible un teatro... posible.” Por su parte Alfonso Paso – que a la sazón tenía ya en su haber estrenos que preludeaban una valiente y ácida crítica de costumbres burguesas, que luego se desinfló (*Los pobrecitos*, *Sin novedad*, *Doña Adela*, *La boda de la chica*) definiéndose ya – era 1960 – como “antiextremista, bienintencionado, laborioso y cordial”, apoyaba abiertamente el pacto, porque ese pacto “con el público, con las normas aún vigentes en nuestro teatro, con sus supuestos, no es difícil”. Entonces Paso pensaba – o proponía – una táctica parecida a la del caballo de Troya, pero lo cierto fue que a lo largo de la década, en cuyo principio se situaba esta polémica, ese teatro con trilita dentro que pretendió hacer, acabó siendo neutralizado por los “troyanos” contra los que presuntamente iba dirigido, y hasta pasó de enemigo a aliado complaciente: he aquí – me parece – un ejemplo de renovador, incluso disidente, converso al conservadurismo sin reservas, y todo ello con una capacidad de construcción teatral envidiable, digna de mejores causas. Casi otro

tanto podría decirse de quien parece querer emularle en las últimas temporadas, Juan José Alonso Millán, comediógrafo que también se inició en una voluntaria tarea renovadora de la comedia española, enlazando con los humoristas de “La Codorniz”, en especial con Miguel Mihura. Una pieza de 1961, *La felicidad no lleva impuesto de lujo* (estrenada en el marco de los impagables TEUS que tanto hicieron por la renovación escénica española, sobre todo en el periodo 1956-1964, dando paso al posterior “Teatro Independiente”) remedaba parte de la situación planteada en *Tres sombreros de copa* (la habitación de vetusto hotel en el que se encuentran la corta vida provinciana y la llamativa vida de la farándula – aquí ahora el cine frente al circo al que hubiese querido enrolarse el cortito Dionisio); o la atractiva utilización de un humor negro (de Ramón, de Jardiel, de Rafael Azcona) se conseguía en la celebrada pieza *El cianuro, ¿solo o con leche?* (1963).

Pero volvamos a la polémica del posibilismo/ imposibilismo, que la habíamos dejado a medias. En un cuarto número de “Primer Acto”<sup>18</sup> Alfonso Sastre respondía a Buero (aunque salvándolo de la quema) reafirmando en su opinión de que “la postura llamada posibilista pueda ser el caldo de cultivo en que se desarrollen enmascaradas actitudes conformistas”; justamente lo que acabó ocurriendo con el tercer polemista, poco después del estreno de *La boda de la chica*, el canto de cisne de las expectativas de Paso. Y andando el tiempo – y con el devenir del teatro de ambos sobre la mesa – Buero advertía en 1983 las contradicciones entre la teoría y la práctica de su colega, señalando que en las primeras obras de Sastre “hay aspectos de evidente carácter posibilista, como son situaciones de la acción en una etapa histórica distinta, utilización de problemas humanos metafísicos... En fin [concluye Buero en la mencionada fecha] él hizo, porque además no había manera de hacer otra cosa, posibilismo; posibilismo que yo no le censuro”<sup>19</sup>. Y ciertamente, el “distanciamiento”

<sup>18</sup> Los textos cruzados en la polémica y firmados por Paso, Sastre y Buero se hicieron públicos en la revista *Primer Acto* (números 12, 14, 15 y 16, correspondientes al año 1960). Dichos textos se han recogido en la *Antología* de la revista preparada por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura (1991, páginas 58-67). Sobre tan importante polémica y las razones de fondo y anteriores en el tiempo que la acabaron motivando, vid. los trabajos de Kessel Schwartz “Posibilismo and imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic” *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), páginas 436-445 y sobre todo Luis Iglesias Feijoo “La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos”, en el volumen coordinado por M.F. Vilches de Frutos y Dru Dougherty *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. “Boletín de la Fundación Federico García Lorca”, núm. 19-20, diciembre 1996, páginas 255-269.

<sup>19</sup> En el artículo entrevista “Comentarios de Buero Vallejo sobre su teatro” *Estreno*, X, 1, 1983, páginas 21-24.

posibilista que Buero señala en la pieza de Sastre *En la red* (alusivo a la lucha por la independencia argelina, y que oblicuamente incidía sobre la situación política española de los años cincuenta) lo prueba, sobre todo si tenemos en cuenta que cuando esta obra se estrenó en Rusia, recordaba Buero que cambió su título inicial por el mucho más directo de *Madrid no duerme de noche*. Y lo cierto es que lo mismo podría decirse de algunos textos fundamentales de Sastre posteriores a la polémica, escritos antes del final de la Dictadura y estrenados a partir de la instauración democrática como *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas* o *Ahola no es de leil*. Lo que no desmiente que el teatro de Sastre posterior a *En la red* y el momento del “Grupo de Teatro Realista” (un intento renovador, que prolongaba los propósitos de “Arte Nuevo” a quince años de distancia) no haya avanzado por el camino imposibilista, hasta convertirse en uno de los autores fundamentales del teatro español con menos representaciones en su haber, hasta llegar a ser en buena medida un autor silenciado, casi un autor inexistente en la escena española, pese a lo que muchos pensamos que debería de haber ocurrido; la excepción que confirma esa regla vino a ser *La taberna fantástica*, y porque ahora el posibilismo del tiempo jugó en su favor: una pieza del periodo crítico-realista (se escribió en 1966) se escenificaba en 1985, cuando la Democracia empezaba a estabilizarse; algo parecido le había ocurrido a la pieza de Martín Recuerda *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, amén del recurso posibilista del distanciamiento histórico con la lorquiana figura de Mariana Pineda: son ejemplos fehacientes de ese desacuerdo o doble cronología que a veces acaece en el teatro entre fechas de composición y fechas de representación; no hará falta recordar el caso ya tópicamente de los *Tres sombreros de copa* de Mihura.

Al filo de concluir, y dentro de los disidentes que no han dejado de serlo, he de dedicar unas líneas al teatro del primer Arrabal, el caso más chocante y paradójico dentro de lo paradójica y chocante que es la historia del Teatro Español reciente: uno de los pocos autores que cuenta ahora con una excelente edición de todo su teatro, con reconocimiento de estudiosos, con prestigio entre los medios académicos, y prácticamente semi inédito en las carteleras españolas de medio siglo (o, cuando ha sido representado, lo ha sido acompañado de un clima de desacuerdos y contradicciones que en nada han favorecido la serena, objetiva y equilibrada recepción de su teatro).

Arrabal, como Nieva (aunque la aportación de este último como autor estrenado – ahora de forma tan intensa y considerada es posterior a los límites fijados en esta ponencia) es un producto directamente implicado en su origen

con la perduración de una vanguardia literaria y artística en los primeros lustros de la posguerra que se conoce como “Postismo”, movimiento que acabó alimentando en el exilio francés los escasos márgenes de desarrollo que le ofrecía la dificultosa autarquía española. En Francia, e incluso con textos escritos inicialmente en francés, Arrabal se ha hecho un prestigioso nombre (en el ámbito del llamado “Teatro Pánico”) que los escenarios españoles no han acabado de asumir todavía. Si está pendiente de recuperación casi todo el teatro del exilio republicano, mucho más lo está el de este otro particularísimo escritor, que últimamente está cosechando más atención como narrador y ensayista que como dramaturgo, a pesar de que en el teatro está lo más granado de su obra.

En los veinticinco años que estoy considerando, el teatro de Arrabal intentó, como tantos otros renovadores y disidentes, buscar su sitio, al amparo de las primeras traducciones y escenificaciones de obras de Beckett y del rumano Ionesco. Recordemos unos mínimos datos que contextualizan la aparición del teatro de Arrabal: el TEU zaragozano, de la mano de Alberto Castilla, había presentado *La Lección* de Ionesco en 1959 y la revista “Primer Acto” se estrenó con la publicación de *Esperando a Godot* de Beckett, texto clave que Trino Martínez Trives había escenificado en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1955 y en dos teatros comerciales de Madrid y Barcelona al año siguiente; y hasta la revista “Teatro”, de marcado conservadurismo, tuvo que atender, en su último número, el fenómeno que ya representaba el teatro de Beckett, si bien considerando que *Fin de partida* (que la representaría en 1958 el grupo “Dido”, con la dirección de González Vergel) no era otra cosa que “un tratado de la desesperación y el odio; una minuciosa exposición de la miseria del hombre” y por tanto la ya por entonces celebrada *Esperando a Godot* venía a ser “un intento de explicar las causas de este derrumbamiento”<sup>20</sup>.

En esa tesitura y en ese primer conocimiento de una vanguardia teatral europea pertinente para encajar el teatro arrabaliano se estrena *Los hombres del triciclo* en 1958, en sesión única, en el Teatro Bellas Artes, y a cargo de la compañía de Cámara y Ensayo “Dido Pequeño Teatro” (¡cuánto se debe tam-

<sup>20</sup> Luis Quesada. “El mundo perdido de Samuel Beckett” *Teatro*, 22 (1957), páginas 14-16. Vid. G. Torres Nebrera. “La revista *TEATRO*: una crónica del teatro español de los años cincuenta” *ALEC*, 19 (1994) páginas 383-440 (reproducido en el volumen del mismo autor *De Jardiel a Muñoz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*. Madrid: Fundamentos, 1999). Un Índice completo de la revista figura en el apéndice del libro de Víctor García Ruiz, *Continuidad y ruptura en el teatro español de posguerra*. Pamplona: EUNSA, 1999; páginas 153-198.

bién a estas formaciones en el mejoramiento del maltrecho y cansino teatro español del medio siglo!) que dirigía Josefina Pedreño, y que – como era previsible por el lugar y tiempo de su estreno – fue un sonado fracaso... que preludiaba los fracasos posteriores, mucho menos justificados.

Como ésa fue la única presencia escénica en España de Arrabal, en el periodo acotado, me limitaré – para acabar esta ya larga ponencia – a esbozar unas breves consideraciones de un fallido, pero no por ello menos importante, texto teatral perteneciente al tercio de los disidentes.

Recordaré antes con qué títulos compartió temporada este texto del autor melillense, de tan fugaz presencia en aquella noche del 29 de enero: Buero y su obra sobre Esquilache, un texto póstumo de Benavente, una comedia de Claudio de la Torre y otra de Pemán, francamente notable (*Los tres etcéteras de don Simón*) junto a unos textos menores de Mihura y Ruiz Iriarte, un drama de López Rubio (*Las manos son inocentes*), una “imaginación histórica” en torno a Lope del director Luis Escobar, una inédita pieza de Calvo Sotelo (*Garrote vil a un director de banco*) y los consabidos estrenos de Paso (ocho nada menos, entre los que resaltaría la jaleada *Usted puede ser un asesino*) era lo mejor del repertorio nacional; y obras de Willians, Rattigan, Pirandello Cocteau, Miller y Wilder se contaron entre los autores extranjeros, a lo que habría que sumar los buenos oficios del Teatro de Cámara y Ensayo que se las tuvo que ver con textos de Lenormand, O’Neill o el belga Ghelderode. En ese marco teatral se estrenó Fernando Arrabal. Y lo hizo con un texto que responde perfectamente a lo que se viene catalogando como “Teatro del Absurdo” dentro de los parámetros fijados por los mencionados Ionesco y Becket o por alguna otra pieza señera de esa tendencia, como el *Acto sin palabras* de Adamov. Y no deja de sorprender, hasta cierto punto, que Arrabal – según sus declaraciones – no hubiese conocido aún nada del teatro del famoso autor dublinés cuando hizo la primera redacción de la pieza hacia 1953, pero lo cierto es que dos años después Samuel Becket era uno de sus autores más admirados, y por tanto cabe pensar que el texto que estrena en 1958 (su versión definitiva) y alguno otro de esa primera etapa, anterior a su modalidad de “teatro pánico”, sí hubiesen acabado amoldándose a la visible incidencia de textos como *Esperando a Godot*. En cualquier caso ésa es la impresión que deja una lectura superficial de ese texto, no sólo porque elige personajes de extracción muy similar – vagabundos o mendigos – con su especial perspectiva ante el mundo de los integrados, sino también porque en ambos casos se persigue – a través de un diálogo aparentemente gratuito, próximo al juego infantil, a la libérrima asociación de hablantes enaje-

nados – el choque de dos códigos de conducta y de dos códigos morales (el de los más y el de los menos) totalmente irreconciliables, cuyo resultado es la absoluta incomunicación, el gran tema que une el teatro de Becket y los textos primeros de Arrabal.

*Los Hombres del Triciclo* proponía en el momento de su estreno una denuncia y una transgresión de un orden impuesto con demasiada heterodoxia formal, si la comparamos con su sincronía teatral española. De nada sirvió que algún crítico avisado – entre otros muchos burriciegos – como Ángel Fernández Santos advirtiese que en la pieza comentada se aportaban “al enclenque panorama del teatro español algunas de las más avanzadas concepciones de la escena contemporánea”. Fernando Arrabal entró en nuestra historia teatral por el portillo de los disidentes, y en esa categoría sigue censado cuarenta años después. Parece el diagnóstico de una incompatibilidad entre autor y espectadores, que genera el rechazo último de un teatro mucho más estudiado y editado que estrenado. Un símbolo de las antinomias que han polarizado con cierta frecuencia la historia de la literatura dramática española y la real historia de su teatro.