

TEATRO DE AUTOR

Por Ricard Salvat

Ricard Salvat, director de escena, es catedrático de Historia del Arte Dramático de la Universidad de Barcelona y director del Instituto de Experimentación Teatral de la misma. Fundador y director de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960-77) y de la Compañía de igual nombre.



El domingo 18 de octubre de 1981, en la sección «Temas a debate» del periódico «El País», en el apartado «Opinión», Angel García Pintado, Carlos Muñoz, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Gala y Adolfo Marsillach reflexionaban sobre el eterno problema de la «Crisis del Teatro». En general, la opinión de las gentes de teatro reseñadas no era nada positiva. En el comentario previo se decía que «la crisis del teatro no es un fenómeno reciente, pero la atonía en que se encuentra la escena española en estos años ha agudizado la decepción proporcionalmente a la expectativa de vigorización cultural que se depositó en la democracia. Sumadas ya dos épocas de regímenes políticos distintos con resultados indigestos, surgen las sospechas, bien sobre la misma viabilidad del género en unos tiempos donde el cine o la televisión le han arrebatado su monopolio dramático, bien sobre las sucesivas políticas

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

culturales de la Administración que han maltratado esta forma de expresión artística».

Es curioso y no demasiado esperanzador comprobar que la mayoría de las quejas, críticas y suma de desencantos, expuestas por aquellos cinco protagonistas del devenir del teatro español, siguen teniendo, hoy en día, una gran validez. Por ejemplo, Adolfo Marsillach apuntaba que le parecía que «existe una enorme distancia entre el lenguaje de la calle y el de los escenarios. Como si fueran dos idiomas, no sólo diversos sino, en ocasiones, antagónicos. Los ciudadanos tienen unos problemas y están interesados en unos asuntos que en nada se asemejan a los que la mayoría de las obras les plantean».

Angel García Pintado denunciaba que «la censura previa se llama hoy 'política de subvención'. De todos modos, habas contadas. Buena parte de estas habas van a parar al Centro Dramático Nacional, invento de escaparate destinado a prestigiar, a su modo, el establecimiento central. Los gestores de ese escaparate tienen también derecho a lamentarse del presupuesto y a hacer comparaciones europeas, ya que el derecho al pataleo es uno de los dones con que la democracia paternal favorece a sus súbditos sin distinción de clases».

El tono de García Pintado, el más joven de las gentes de teatro (nació en 1940) contactadas por «El País» en 1981, pudo ser recuperado en los «Incontri Europei di Dramaturgia» que tuvieron lugar en la localidad de Maratea, en septiembre de 1987,

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi di Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos); *El teatro en la tercera revolución burguesa*, por Eduardo Haro Tecglen, crítico teatral y miembro del equipo editorial de «El País»; y *El actor y los demás*, por Fernando Fernán Gómez, actor, autor y director de teatro y cine.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

organizados por el Centro Italiano I.I.T. (Instituto Internacional del Teatro) que organizó, con gran generosidad, eficacia y categoría, el profesor Federico Doglio. En esta ocasión, por tanto seis años después de la fecha en que «El País» intentó tomar el pulso al teatro español, García Pintado declaraba: «Pienso que lo que está sucediendo en el teatro de Madrid es algo peor de lo que sucedía en la época en que no se podía representar un teatro surrealista, o Valle Inclán o García Lorca.

De hecho todos los teatros de Madrid están en manos de la empresa privada. Todos, a excepción del Teatro Español que pertenece al Municipio, el Teatro María Guerrero que pertenece al Ministerio de Cultura y el Teatro de la Zarzuela que representa obras líricas y que también pertenece al Ministerio de Cultura.

Todos los otros teatros, los teatros de taquilla, en Madrid, están en manos de los mismos empresarios o los hijos de aquellos empresarios que, en los años 40, representaron a Benavente. Estos hijos tienen los mismos gustos, la misma ideología, la misma mentalidad comercial de sus padres. Por ello, el problema del teatro español está dividido en dos: comerciantes y artistas.

Cuando el teatro artístico no se podía representar, se ha debido refugiarse en los centros dramáticos o en los teatros independientes, existentes en la época de franquismo, pero hoy prácticamente desaparecidos».

Conviene recordar que entre las fechas señaladas (concretamente en 1985) Angel García Pintado estrenó uno de los textos más arriesgados, de moderna estructura y de valiente denuncia de realidades que se han dado a conocer en estos últimos años. Nos referimos a *La sangre del tiempo*. Por tanto no se podía decir que García Pintado hablaba por la herida, que es lo que habitualmente se suele decir en estos lares cuando alguien se atreve a plantear la inaceptable situación por la que atraviesa el teatro.

Con todo el inmovilismo que se puede detectar, la nueva situación democrática ha comportado que se pudiera crear o afirmar una realidad multinacional. La espléndida teoría de las autonomías y nacionalidades ha comportado que el teatro surgiera o se afirmara con una pujanza admirable, prescindiendo de las desafortunadas políticas culturales que han ido diseñando Galicia, Euskadi, Cataluña, Andalucía. Tal vez la enriquecedora experiencia de poder trabajar sin censura y el aumento de las subvenciones han hecho posible que surgiera una serie de espectáculos en las periferias teatrales de la península que raramente se encuentra en el centro teatral, en Madrid o en las Autonomías

laterales. Así, por ejemplo, en Cataluña ha proliferado una cierta variante del Teatro Immagine italiano de los años 70, con Albert Vidal, «Els Joglars», «Els Comediants», «La Cubana», «Zotal Theatre» y un largo etcétera, con la magnífica presencia de «La fura dels Baus» que ha conseguido, en la segunda versión de *Suz o Suz*, uno de los espectáculos más adultos, fascinantes por su belleza terrible, casi insoportable, de estos últimos años. Pensamos que es adecuado señalar que difícilmente encontraríamos en el teatro de prosa del Estado Español un tal nivel de información, de capacidad de riesgo y aventura, de última reflexión sobre la crueldad y vejación que el hombre puede cometer con sus semejantes.

Es un hecho que hoy el Estado Español cuenta con un teatro multinacional plural y rico. Esto es, para nosotros, la gran aportación de la democracia. Pero esta realidad por desgracia no está presente en el teatro madrileño. Es curioso, pero las carteleras, tanto las de los teatros subvencionados como las de los teatros comerciales (parcialmente ayudados por el Estado) del gran centro teatral del país no recogen, o no se hacen eco de este elemento plural en que hoy se mueve el teatro. En otras palabras, la periferia está más adelantada que el centro, a nivel de agilidad y renovación en las programaciones. Pensamos que en el campo de la definición de una dramática y de una línea dramática de hoy se ha desaprovechado una ocasión tal vez históricamente irreplicable. No sólo no se ha hecho una programación donde los nuevos autores encuentren ayuda y promoción, sino que no se ha recuperado a los grandes clásicos modernos, ni a los autores del exilio, ni a los dramaturgos de las generaciones intermedias. Nunca se ha intentado dar testimonio de la gran pluralidad lingüística y cultural del país en el campo del teatro. Si se nos permitiera remedar al poeta contemporáneo clásico diríamos que Madrid no ha sido rompeolas de ninguna de las Españas, y cuando lo ha sido, ha querido que quedara muy claro que las otras Españas eran teatralmente de segunda categoría o nivel. En otras palabras, ni Salvador Espriu, ni Joan Oliver, ni Llorenç Villalonga, ni Rafael Dieste, ni Ramón Cabanillas, ni Alvaro Cunqueiro, ni Gabriel Aresti, ni Bernardo Atxaga han estado presentes en los repertorios de los teatros subvencionados. Si se tiene en cuenta la procedencia geográfica y cultural de algunos de los directores que han estado al frente de los teatros nacionales y, muy concretamente, del Centro Dramático Nacional María Guerrero el balance es muy inquietante. Como inquietante y grave es

que el teatro de Valle Inclán prácticamente no se haya recuperado y se haya insistido, hasta cierta saciedad, en el teatro de Federico García Lorca. Pensar que pese al interés demostrado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música por la figura de Valle ningún director de teatro subvencionado haya puesto en escena la trilogía completa (o parcial) de las *Comedias Bárbaras* o haya revisado *El yermo de las almas* resulta casi increíble. La verdad es que todos han hablado como mínimo del proyecto, pero nadie ha querido realizarlo en los teatros nacionales. Mientras en los últimos cinco años se montaban 7 u 8 obras de Lorca, sólo una o dos piezas largas y otra corta de Valle accedían al público. Es curioso que en el Teatro Español se haya repetido *Así que pasen cinco años*, obra montada diez años antes por el mismo director que ahora la ha renovado: Miguel Narros. Sorprende esa teoría de competitividades lorquianas entre los dos teatros subvencionados de Madrid. Quizá esa competitividad demuestre la falta de coordinación de las programaciones que hay en los teatros públicos.

Tampoco han tenido demasiada fortuna los autores vivos. De Buero Vallejo sólo una obra suya, *El concierto de San Ovidio*, ha sido revisada en un teatro subvencionado, el Español. Alfonso Sastre, después de treinta años sin pisar un escenario subvencionado, ha estrenado de nuevo en el María Guerrero, pero, eso sí, con una obra para niños. Mientras dos textos excelentes que corresponden a la última época de madurez de Alfonso Sastre siguen esperando el estreno. Nos referimos a la tragedia *Jenofa Juncal (la roja gitana del monte Jaizkibel)* (1982) o *Los hombres y mis sombras* (1983).

Las piezas últimas de Sastre, como las de José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo y otros compañeros de generación han quedado absolutamente ladeadas. De hecho, de la que en algún momento llamamos «generación realista del año 1951» sólo Buero ha conseguido ir estrenando con dificultades pero con cierta regularidad y en condiciones (de empresa privada, más o menos ayudada) que no han sido siempre óptimas y en algunos casos sus obras han sido llevadas a escena por directores de marcada vocación comercial. Las contradicciones a que se ha llegado han sido curiosas y difíciles de entender. El día 14 de abril de este año el director Lluís Pasqual hacía una elogiosísima semblanza de Antonio Buero Vallejo en un acto homenaje organizado en Barcelona por una entidad bancaria. Pasqual mostró un tal entusiasmo por el teatro bueriano que cos-

taba entender cómo en su no corta estancia al frente del Centro Dramático Nacional, no montó ninguna de sus obras, ni se ocupó, a ningún nivel, de su obra.

De hecho, si exceptuamos la obra de Buero que se ha ido produciendo con una admirable pero espaciada continuidad a partir de 1975, ningún otro autor de su generación consigue estar presente en los escenarios españoles con regularidad. Buero en 1977 estrena *La detonación*, a nuestro entender la más arriesgada formalmente y posiblemente de las más valientes de sus piezas, la más denunciatoria. A esta obra maestra siguen *Jueces en la noche* (1979), *Caimán*, *Diálogo secreto* (1983), *Lázaro en el laberinto* (1986).

De hecho, si consideramos los autores de la generación realista y si recordamos los autores que José Monleón consideraba en un famoso artículo de 1962, publicado en «Primer Acto», podremos comprobar que de toda aquella generación muy pocos autores han seguido estrenando o han estado mínimamente presentes en el teatro español de la transición. Pensamos que esa generación ha sido absolutamente sacrificada por el teatro de la democracia. Ha habido como una voluntad de «saltarse» ese grupo generacional que fue muy importante y con el que creemos que se ha sido absolutamente injusto. Monleón dividía esta generación en tres grupos: 1º) el del llamado teatro del absurdo con Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Leopoldo Martínez Fresno, Fernando Martín Iniesta, José Luis Miranda; 2º) un teatro literario, de inspiración popular, más o menos poético, situado en la línea lorquiana, intimista, que no perdía su dimensión juglaresca, consciente siempre de su voluntad de proyección popular: Alfredo Mañas, José Martín Recuerda, Agustín Gómez Arcos; y 3.ª) la que se consideraba como propiamente generación realista. Un realismo que surgió a partir de 1961. Partían de una visión traumática de la guerra civil, sufrida en su infancia y de un gran interés por entrar en contacto con el pueblo. Como es sabido y ya hemos recordado, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre fueron los antecedentes de esta generación. José María de Quinto y el grupo G.T.R. (Grupo del Teatro Realista) prepararon el camino, siempre, claro está, con Sastre como mentor. Sus representantes más destacados fueron Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Lauro Olmo y José María Rodríguez Méndez. En *El Teatre Contemporani*, del año 1966, nosotros incluíamos en esa dimensión realista a José Martín Recuerda y pensamos que el tiempo ha ido acercando al gran autor granadino más

hacia ese grupo que al de Alfredo Mañas y Gómez Arcos. Hoy pensamos que se tendrían que añadir las interesantes personalidades de Ramón Gil Novales y José Sanchís Sinisterra.

El gran director Alberto González Vergel ha demostrado una admirable tenacidad y fidelidad a esta generación, montando obras de Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José M. Rodríguez Méndez y Carlos Muñiz en unos años en que ese tipo de teatro generaba una incomodidad e incluso diríamos animadversión inexplicables. De Lauro Olmo ha estrenado *La condecoración* (1971) y *La jerga nacional* (1986). De Carlos Muñiz, *La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1980), sin duda ninguna uno de los textos más importantes de la generación realista; de José Martín Recuerda, *El carnaval de un reino* (o *Las Conversiones*) (1983); de José M. Rodríguez Méndez, *La marca del fuego*, una de sus mejores obras, sin olvidar *Tierra a la vista*, de M. Martínez Mediero (1989) o *La piel del limón*, de Jaime Salom (1976).

Pero curiosamente tampoco la promoción posterior, la que podríamos agrupar alrededor de la interesante personalidad creadora de Angel García Pintado, ha tenido mejor fortuna, antes al contrario.

Curiosamente la crítica americana apostó abiertamente por José Ruibal, como mentor de ese abigarrado, contestatario e interesante grupo generacional, y así lo recoge César Oliva en su importante y necesario libro *El teatro desde 1936*.

«En 1970 tuvieron lugar una serie de reuniones, primero en Madrid, después en Barcelona, entre los nuevos autores, preocupados por la difusión de sus obras. Ruibal, que intentará aunar esfuerzos, catalizó esas primeras reuniones, a veces en su propia casa, en las que participaron Gil Novales, Miguel Pacheco, Martín Elizondo, García Pintado, Miguel Romero, Luis Matilla, Juan Antonio Castro, Jordi Teixidor, Martínez Ballesteros, Miguel Angel Rellán, Francisco Nieva y Alberto Miralles.

Es un momento en que empiezan a aparecer autores y grupos que van a dar otra cara al teatro español. También en 1970 tiene lugar el Festival Internacional de San Sebastián, llamado 0 por cuanto fue el primero y el último que se celebró y, además, inconcluso. Aunque sirviera más a los grupos que a los autores, Ruibal, Martínez Ballesteros y Muñoz Pujol tuvieron su protagonismo, sobre todo el último, cuya obra *Kux my Lord* fue prohibida, desencadenando así una serie de acontecimientos que terminó con la suspensión del Festival.»

Varios elementos, varias aportaciones hacen posible la eclosión de ese nuevo grupo generacional. El Festival de Teatro de Sitges en su primera época (1967-1975), instituyendo un premio y dando pie a que la pieza premiada y algunas de las finalistas subieran al escenario, fue fundamental.

En el Pórtico al I Festival de Teatro de Sitges, Julio Manegat decía: «El Premio de Teatro convocado por el Ayuntamiento de la bella población catalana de Sitges, en estrecha colaboración con la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, significa el nacimiento de una aventura, de la que es posible esperar los más óptimos resultados. Aventura, porque hablar de teatro en España es ya casi un riesgo, una tentación a esa falta de aficiones hacia el teatro que, en general, en nuestro país se mantienen... Es una aventura que nace. Una aventura que se acoge a la grandeza y a la servidumbre del arte escénico. Y, un poco, de todos nosotros depende la largura de su horizonte y la realidad de su propósito».

Pues bien, la aventura nació y a partir de 1974 y bajo nuestra dirección adquirió dimensión internacional, pero a pesar de que en la segunda etapa se insistió en la promoción de parte de estos autores, pero sobre todo en la presentación de nuevos principalmente del área de expresión catalana y gallega como Antonio Abdo, Xesc Barceló, Guillem Cabré, Pep Albanell, Eduardo Benito, Blat Bonet, Feliú Formosa, Agustín Bóveda, Armonía Rodríguez, Vicenç Lluch, Joan Baixas, Manuel Lourenzo, Chatono Contreras Jiménez, Santiago Sans, Antonio Alba; con la reincorporación del veterano autor mallorquín Llorenç Moya Gilabert de la Portella, Pilar Laveaga, Víctor Martínez de La Hidalga, Albert Vidal, El Tricicle, La fura dels Baus, José Martín Elizondo y un larguísimo etcétera. Cabría señalar que en la segunda etapa de 1977 a 1986, el Festival apostó por la rica y compleja producción dramática de Rodolf Sirera, sin duda ninguna uno de los valores fundamentales de la dramaturgia española de estos últimos años. De él se representaron varias piezas.

Otros caminos de lanzamiento y acrisolamiento de este nuevo grupo fueron, como hemos dicho, la actuación de algunos conjuntos universitarios, Departamentos de Drama y revistas, de los Estados Unidos, especialmente «Modern International Drama», que potenciaron hasta límites sorprendentes a esta generación. Los autores elegidos y tal vez «mimados» en demasía por los profesores norteamericanos llegaron a experimentar una extrema esquizofrenia que a la larga no hizo más que perjudicarles. Mientras aquí nadie

les hacía caso, en Estados Unidos se les traducían, representaba, en los excelentes y bien organizados circuitos universitarios, se hacían seminarios sobre su obra, daban ellos lecciones, que a menudo se convertían en *happenings* algo baratos en donde expresaban sus rencores, por tanto desamor y desinterés que su país de origen había tenido para con su obra.

El libro históricamente más decisivo para esta expansión del Teatro que algunos llamarían a partir de entonces «subterráneo» fue *Spanish Underground Drama*, de Georges E. Wellwarth, del año 1972. José Ruibal, José María Bellido y Antonio Martínez Ballesteros fueron los elegidos.

La actuación de Georges E. Wellwarth y sus seguidores fue muy atacada por varias razones que sería prolijo enumerar. Nosotros siempre le defendimos, y en repetidas ocasiones, desde la prensa a los Congresos y la Universidad. Es posible que Wellwarth se equivocara en la elección. Por desgracia el tiempo no ha jugado ni a su favor, ni al de sus elegidos, pero una gestión tan abierta como la suya fue, para quien quiso recogerla, una lección de generosidad. Supo enseñarnos a valorar la obra de los creadores, a tener sentido de riesgo y aventura. Mientras aquí se maltratan hasta límites que van más allá de lo tolerable a gentes de gran valor, él, recogiendo el mejor espíritu de apertura y de interés universal de la universidad americana, supo potenciar unos escritores, que si tal vez no fueron los mejores de su momento, tenían suficientes cualidades como para justificar ser valorados. Fue muy buena —insistimos— la lección de civismo y entrega de Wellwarth en un momento en que se practicaba el «todos contra todos y la negación de casi todos».

Un tercer elemento clave fue la revista «Pipirijaina», que llevó a cabo una gestión en apariencia un tanto anarquizante, pero muy coherente, dando, a veces, un poco la impresión de que la publicación se hacía en gran parte como voluntad de negación de «Primer Acto», que en los años 60 empezaba a cuidar más los intereses promocionales de su director y de algunos de sus amigos que los del teatro nuevo español en general. De todas formas, «Primer Acto» dio un cierto cambio y desplazó su interés desde la generación realista hacia los nuevos autores. En 1964 publicó en el número 53, por ejemplo, *Fútbol*, de José María Bellido.

En «Pipirijaina» hay una línea decidida y sólida, y allí se publican, por ejemplo, *Anarchia* 36, de Jerónimo López Mozo, uno de los textos fundamentales, casi diríamos emblemáticos de ese grupo; *Contradanza*, de Francisco Ors, apasionante y renova-

dora pieza; o *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla, sin duda ninguna uno de los autores más esencialmente teatrales de toda esa prolífica promoción, que «piensa» en lenguaje dramático.

Otro elemento de acrisolamiento del grupo fue la agria y en muchos aspectos desagradabilísima polémica entre Eduardo Haro Tecglen y los autores que se agrupaban alrededor de «Pipirijaina».

En el número 10 de «Pipirijaina» (septiembre-octubre 1979) se publica un manifiesto que firmaron: Moisés Pérez Coterillo, Angel Fernández Santos, José Antonio Gabriel y Galán, Alberto Fernández Torres, José Luis Alonso de Santos, Jorge Díaz, Angel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel M. Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador.

Ese grupo consiguió —al menos ellos lo han ido pregonando— apartar a Enrique Llovet de la crítica teatral, pero al heredar Eduardo Haro Tecglen la tribuna de poder que supone ejercer la crítica en «El País», los autores del manifiesto han sufrido un trato durísimo e implacable. ¿Tendrá razón estética Eduardo Haro Tecglen? ¿Llevaron bien su protesta los autores de «Pipirijaina»? El hecho es que ellos muy alegremente titularon la operación «La Batalla del Teatro». Pues bien, el paisaje que ha quedado y queda después de la batalla es de una desolación casi desértica y un panorama absolutamente inquietante. ¿A quién absolverá la historia? Quizá es pronto para aventurar una especie de diagnóstico, pero pensamos que la Historia del Teatro será implacable con los culpables, sean de la parte que sean.

Mientras para la generación realista podemos encontrar varios puntos de referencia que la han ido estructurando y consolidando y que por lo general vienen dados, en un amplio porcentaje, por los estrenos de las obras clave *Historia de una escalera*, de Buero; *La Camisa*, de Lauro Olmo; *Ronda de Mort a Sinera*, de Salvador Espriu, para poner sólo unos ejemplos; los autores del 70 estrenan poco y en muy malas condiciones. Incluso cuando estrenan en un Teatro Nacional, nunca es el director titular del teatro quien los pone en escena.

Por tanto, después de *Moncho y Mimí*, de Jerónimo López Mozo, y *El último gallinero*, de Martínez Mediero, encontraremos que muy pocas obras de los nuevos autores tienen la incidencia sociológica y estética en la nueva sociedad que va surgiendo. Lo logró, sin duda ninguna, Martínez Mediero (n. 1939) con *Las hermanas de Buffalo Bill*, pero muy pocos autores más. Sólo

Bajarse al moro, de José Luis Alonso de Santos (n. 1942) lo volverá a conseguir y luego en una continuidad amirable.

Intentamos destacar en nuestras charlas de Maratea la extraña amalgama de una generación rica y arrasada. Después de las «batallas» de la transición, un grupo de autores se siguen manteniendo por ser, sin duda, los mejores, pero también los más esforzados, y los más inasequibles a tantos desalientos como era lógico que se produjesen.

En el Coloquio de Maratea nos referimos a Francisco Nieva, Antonio Gala, José Martín Recuerda, Domingo Miras, Carlos Muñiz, José M.^a Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded (a pesar de no haber seguido en la lucha), García Pintado, Rodolf Sirera, José Luis Alonso de Santos, Manuel Lourenzo, Jerónimo López Mozo, Fermín Cabal, Bernardo Atxaga, Guillem-Jordi Graells, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Antón Rexa, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Alexandre Ballester (también separado) y Serra i Fontelles, además de Fernando Fernán Gómez, José Sanchís Sinisterra y Joan Brossa, este último gran representante de todas las vanguardias.

En esa ocasión histórica intentamos estudiar por igual el teatro de Sirera o Lourenzo y Atxaga, que el de Miralles o Francisco Nieva. Pensamos que la nueva España debe prescindir de la división entre escritores del centro y escritores de las periferias, de esos infamantes apartados en que suele colocarse al teatro catalán y gallego. El de Euskadi casi no cuenta.

Con todo hay unos textos que ahí están y una intelectualidad generacional admirable. Sería bueno que ahora surgiera el director o directores que supieran potenciarlos, como Guillermo Heras ha hecho con las interesantes piezas de Alvaro del Amo.

Lo que creemos que no es bueno que se siga repitiendo son operaciones de promoción tan desmesuradas como la que han tenido José Luis Alonso de Santos o, aún más, la difícilmente aceptable a todos los niveles de Sergi Bebel, un representante del teatro de los 80 en Cataluña.

Mientras tanto el repertorio posible que plantearíamos para un teatro «normal» de hoy sería el siguiente: de Domingo Miras, el autor de mayor entidad literaria después de Buero, *La Saturna*, *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de Encarnación Benta* y *La monja alférez*. De Jerónimo López Mozo, que gusta de la experimentación formal, y del teatro como expresión total, *Mata-dero solemne*, *Anarchia 36*, *4 Happenings*. De Josep Maria Benet i Jornet, *Descripció d'un paisatge* y *El manuscrit d'Ali Bey*. De

Manuel Martínez Mediero, *Las hermanas de Buffalo Bill*, *Tierra a la vista* y *El niño de Belén*. De José Sanchís Sinisterra, a quien tanto se ha costado aceptar, uno de los autores más preparados y de mayor formación, *El retablo de Eldorado*, *Ay Carmela* y *Naque o piojos y actores*.

De José Luis Alonso de Santos, *El álbum familiar* y *Combate de don Carnal y doña Cuaresma*; precisamente las que menos apoyo de la crítica y público han recibido. Por parecidas razones destacaríamos de Fermín Cabal, *Caballito del diablo*, y de Antonio Gala, *Samarkanda*, una de las obras más adultas de nuestro teatro, o *Noviembre y un poco de Yerba*, que había que recuperar.

De Alberto Miralles, por su capacidad desmitificadora y por su sabia línea imaginativa, *La fiesta de los locos*, *El trino del diablo* (versión original, no la representada) y *Colón*. De Romero Esteo, uno de los talentos más dotados para las bajadas necesarias a los infiernos de la condición humana, *Pontifical*, *Paraphernalia de la olla podrida* y *Tartessos*.

De Rodolf Sirera había que montar inmediatamente *Cavalls de mar*, una de las propuestas más importantes de estos últimos años, sin olvidar *El príncep* o *El brunzir de les abelles*, escrita en colaboración con su hermano Josep Lluís.

Y prácticamente todo el teatro de Nieva.

De Galicia hay que valorar a Daniel Cabezón —*Xelmirez ou a gloria de Compostela*, *Os irmandinhos* y *Soñando a Goethe en primavera*—; a Manuel Lourenzo —*Xoana*, *Viva Lanzarote*, *A larva furiosa*—; a Miguel Auxo Fernán-Vello: *Auto insólito do autor*; a João Guisam Seixas, *Un cenário chamado Frederico*, *Crónica da amante feia*; a Agustín Magán Fernández, *Mesmo semellaban bruxas*, *Alias Pedro Madruga*; a Roberto Salgueiro, *O Arce do xardin*; a Roberto Vidal Bolaño, *Memoria de mortos e de ausentes*, *Bailadela da morte ditosa*, *Agasallo de sombras*. Y luego hay que recuperar el Teatro del exilio. Max Aub es, sin duda, el más grande autor, cuya dramática —ese espléndido *San Juan*— urge replantearse y estudiar. Nos parece muy bien que Rafael Alberti y Fernando Arrabal hayan tenido todas las facilidades para su reincorporación, pero no habría que olvidar el teatro de Eduardo Blanco Amor, el de Cándido Fernández Mazas, el de Luis Seoane, el de José Antonio Rial, el de José Ricardo Morales, el de José María Camps y un largo etcétera.

Los directores de escena, la Universidad tienen ahora la palabra. Tome el lector esa posibilidad de repertorio como un camino de esperanza y de mejor futuro.